G. BRANDES

*

# L'ECOLE ROMANTIQUE EN FRANCE

*

PARIS
A. MICHALON
26, Rue Monsieur le Prince, 26
1902.

PQ
287
.B7214
1902
SMRS

G. Brandes

Les grands courants littéraires au XIXe siècle.

# L'ÉCOLE ROMANTIQUE EN FRANCE.

Ouvrage traduit sur la 8e édition allemande

par

A. Topin

Professeur au collège de Blois.

Précédé d'une Introduction

par

Victor Basch

Professeur à l'Université
de Rennes.

Paris
A. Michalon.
1902.

Tous droits réservés.

SABLE
COLLECTION
SABLE

Dis-nous mil huit cent trente,
Epoque fulgurante,
Ses luttes, ses ardeurs . . . . .

Th. de Banville.

A mon cher maître,

M. Basch,

Hommage de respectueuse affection et de reconnaissance.

A. Topin.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lcoleromantiqu00bran

# Table des matières.


| | | pages |
|---|---|---|
| | Préface | VII à XXIV. |
| I. | La scène politique | 1 |
| II. | La génération de 1830 | 7 |
| III. | Le Romantisme | 17 |
| IV. | Nodier | 33 |
| V. | Coup d'oeil rétrospectif — Influences étrangères | 45 |
| VI. | Coup d'oeil rétrospectif — Influences nationales | 59 |
| VII. | Poésies de de Vigny et „Orientales“ de V. Hugo | 70 |
| VIII. | Hugo et Musset | 79 |
| IX. | Musset et George Sand | 94 |
| X. | Alfred de Musset | 109 |
| XI. | George Sand | 120 |
| XII. | Balzac | 147 |
| XIII. | id | 158 |
| XIV. | id | 163 |
| XV. | id | 169 |
| XVI. | id | 174 |
| XVII. | id | 186 |
| XVIII. | Beyle | 191 |
| XIX. | id | 203 |
| XX. | id | 214 |
| XXI. | Mérimée | 225 |
| XXII. | Beyle et Mérimée | 233 |
| XXIII. | Mérimée | 246 |
| XXIV. | id | 253 |
| XXV. | id | 260 |
| XXVI. | Mérimée et Gautier | 267 |

pages
XXVII. Gautier . . . . . 272
XXVIII. id . . . . . 282
XXIX. Sainte-Beuve . . . . . 292
XXX. id . . . . . 305
XXXI. Sainte-Beuve et la critique moderne . . 311
XXXII. Le drame — Vitet, Dumas, de Vigny, Hugo 322
XXXIII. Le mouvement politique et social dans la littérature—Saint-Simon et sa doctrine . 341
XXXIV. Les Méconnus et les Oubliés . . . . . 364
XXXV. Conclusion . . . . . 382
Errata

# Introduction.

Le volume que voici est, je crois, la première oeuvre de Georg Brandès que l'on ait entrepris de traduire en français. Le nom du grand critique danois n'est certes pas inconnu chez nous. M. Brunetière l'a plus d'une fois recommandé, bien qu'avec des réserves, à ses lecteurs. M. Jean Thorel lui a consacré dans la Revue des Deux-Mondes une étude, beaucoup trop sévère à mon sens, mais sérieuse et complète. Il a eu avec M. Faguet et M. Jules Lemaître des polémiques retentissantes qui, des revues, ont fait passer son nom dans les quotidiens qui dispensent la grande réputation. Non, il n'est plus vrai le mot d'une si jolie impertinence que M. Jules Lemaître dit à M. Brandès, il y a quelques années, et que celui-ci m'a transmis avec une self-ironie un peu amère: „Mais on vous connaît très-bien à Paris: seulement on vous y appelle Marthe.“ Mais ce qui est vrai, c'est que jusqu'ici les lecteurs français ne sachant pas l'allemand ne pouvaient connaître M. Brandès que de seconde main. Les voilà enfin, en face, non plus d'une analyse ou d'une appréciation critique, mais d'une oeuvre. Pour mon compte, il y a de longues années que j'ai formulé le voeu de voir l'ouvrage principal de M. Brandès incorporé dans notre littérature critique et, dans un article de Cosmopolis, j'avais attiré tout particulièrement l'attention sur l'Ecole Romantique en France. Je suis heureux de voir mon désir réalisé, au moins en partie, et de le voir réalisé par un de mes anciens élèves qui s'est acquitté de la tâche délicate qu'est toute traduction avec, toujours, beaucoup de conscience et avec, le plus souvent, beaucoup de bonheur.

# I.

Georg Brandès est né à Copenhague le 4 février 1842. A peine sorti de l'Université de sa ville natale, il se lance dans la bataille littéraire et, dès sa première oeuvre, „Dualismen i vor nyeste Philosophi“ (1866), il révète une hardiesse de conception de vie et une intrépidité dans la position et la solution des problèmes les plus dangereux qui firent de lui l'un des plus valeureux champions du radicalisme européen. Rapidement, il s'était affranchi des lourdes entraves de la doctrine hégélienne qui pesait encore sur les esprits danois, alors que, partout ailleurs, elle n'était plus qu'un souvenir lointain. Après avoir manifesté des sympathies pour la gauche hégélienne, il prend conscience que cette gauche elle-même reste embarrassée dans les liens de l'Ecole et il prend définitivement congé de la logomachie creuse qu'était devenu l'hégélianisme entre les mains des épigones du Maître. Il comprit qu'entre l'orthodoxie et le libre examen aucune conciliation n'était possible et qu'il fallait se décider pour l'une ou pour l'autre. Pour lui son choix était fait. Les inspirateurs de sa pensée furent désormais non plus les métaphysiciens et les théologiens allemands, mais les psychologues et les sociologues français et anglais: Auguste Comte, John Stuart Mill, Sainte-Beuve, Renan et Taine. C'est ce dernier qui exerça sur son esprit l'influence la plus profonde et la plus durable. Avec ce guide tyrannique mais sûr, il abandonna à jamais les landes grises de la spéculation, pour se vouer tout entier à l'esthétique et à la critique. Les „Aesthetiske Studier“ (1868), les „Kritiker og Portraiter“ (1870), et surtout „Den franske Aesthetik i vor Dage“ (1870) — ouvrage consacré à Taine — sont tout imprégnés des idées du grand maître français même quand il semble s'en éloigner.

A partir de ce moment, la voie de Brandès est tracée et il y avance avec une sûreté, une hardiesse et un succès toujours croissants: il sera esthéticien et critique, c'est-à-dire psychologue et historien. Pour se préparer à sa tâche, il sent qu'il lui faut quitter le Danemark: là,

son centre de perspective était nécessairement trop étroit et s'il pouvait s'y documenter par des livres, il n'y trouvait pas cette atmosphère excitante et vivifiante que l'on ne respire que dans les grands centres où se forgent les idéals et où s'élaborent, comme dans de gigantesques usines intellectuelles, l'art et la science de l'Europe. Aussi fit-il de longs séjours en Italie, en Allemagne, en Angleterre et à Paris où il se lia avec les artistes et les penseurs les plus éminents. Revenu à Copenhague avec le fervent désir de communiquer à ses compatriotes le riche butin qu'il avait accumulé, il tombe au milieu de la plus ardente réaction politique et religieuse. Mais les obstacles ne font qu'aviver son humeur combative et, en 1871, il commence à l'Université de Copenhague ses fameuses conférences sur les „Courants directeurs de la Littérature du XIX^e siècle", conférences qui furent imprimées dès l'année suivante et qui, achevées et réunies, formèrent le grand ouvrage en six volumes qui est le titre le plus solide de Brandès à la notoriété européenne.

Le succès de ces conférences fut prodigieux. Les auditeurs de Brandès, enfermés jusqu'ici dans la prison des abstractions et dans les dédales de la dialectique, se trouvaient transportés tout à coup en plein jour, en pleine lumière, en plein air. Comme par un coup de baguette magique, les pays scandinaves qui s'étaient tenus loin du grand mouvement européen et qui cherchaient encore des inspirations dans la flamme éteinte des formules du romantisme allemand, se rouvrent aux courants intellectuels de l'occident. Darwin, Stuart Mill, Max Müller, Taine, Renan, Flaubert, toute la science, toute la critique, tout l'art moderne pénètre comme un souffle régénérateur dans le monde du Nord. Des continents d'idées nouvelles se découvrent aux yeux éblouis des septentrionaux assoupis. Etudiants, professeurs, littérateurs, artistes, tous sont entraînés. La littérature danoise s'éveille de son rêve, quitte la table de thé autour de laquelle elle s'était attardée à „esthétiser" alors que, partout en Europe, se livraient les plus mémorables batailles, pour reprendre contact avec la réalité vivante. Et le mouvement imprimé

par cette parole ardente, ne s'arrête pas au Danemark. La Suède et la Norwège suivent le petit pays qu'elles avaient eu jusqu'ici la prétention de devancer. Un écrivain aussi illustre que l'était déjà alors B. Björnson, troublé jusqu'au plus intime de sa conscience artistique par les horizons illimités évoqués par le jeune enchanteur, éprouve le besoin d'arrêter, pendant plusieurs années, sa production pour lire, pour s'élargir, pour s'approfondir, pour se renouveler.

On imagine sans peine la fureur des orthodoxes: si l'on n'y mettait bon ordre, toute la jeunesse scandinave allait être irréparablement séduite, corrompue et perdue à tout jamais pour la bonne cause. Ils manoeuvrèrent si bien que les portes de l'Université furent fermées à l'initiateur. Brandès cependant fait tête à l'orage. Sans désemparer, il lance sur le marché littéraire des monographies psychologiques de tout premier ordre: „Ferdinand Lassalle“ (1877), „Sören Kierkegaard“ (1877), „Danske Digtere“ (1877), „Esajas Tegner“ (1877), „Benjamin Disraeli“ (1878) qui auraient suffi à illustrer n'importe quel écrivain d'un grand pays. Rien n'y fit. L'orthodoxie ne désarma pas. Plus l'ennemi faisait preuve de talent, plus il était dangereux et plus il était méritoire de le combattre sans merci. Brandès fut obligé d'abandonner la partie et d'aller vivre à l'étranger.

Il se fixa d'abord à Berlin. Il connaissait sans doute dès lors admirablement la littérature et la langue allemandes. Mais il s'agissait maintenant pour lui de se faire une nouvelle patrie intellectuelle, de penser et d'écrire dans une langue étrangère. La persévérance de fer de Brandès réussit à cette tâche difficile. Son volume d'Essais „Moderne Geister“ (1881), comprenant des études sur Paul Heyse, Max Klinger, Renan, Flaubert, les Goncourt, Tourguenef, Stuart Mill, Andersen, Esaias Tegner, Björnson et Ibsen, eut un succès retentissant. Alors vers la fin de 1882, on eut honte à Copenhague d'avoir laissé échapper un tel esprit et on lui fit une rente annuelle avec la charge de faire des conférences publiques sur la littérature

universelle, rente qu'il refusa d'ailleurs de toucher dès le jour où sa réputation grandissante lui permit de vivre de sa plume. C'est donc à Copenhague qu'a élu domicile depuis lors l'errant. C'est de là qu'il a lancé en 1885, „Mennesker og Vaerker", un recueil d'essais sur Holberg, Oehlenschläger, Nietzsche, Zola, Maupassant, Pouschkine, Lermontow, Dostojewski Tolstoï, Kielland, Jacobsen, Strindberg, Sudermann et Hauptmann, en 1885 „Ludwig Holberg" trois volumes, considérés par ses compatriotes comme la couronne de son oeuvre, sur les Littératures du Nord, un volume sur la Pologne, un autre sur la Russie, un volume de poèmes lyriques, et enfin son „Shakespeare." Mais il n'a garde de s'enfermer dans son pays. Comme devant, on le rencontre sur toutes les routes de l'Europe, à l'affût de toute oeuvre significative, de toute individualité rare, de toute manifestation artistique intéressante. Son nom est devenu l'un des plus connus et des plus appréciés de la „ghilde" des critiques. Les revues et les journaux de tous les pays se disputent sa signature et l'on est d'accord parmi les gens de métier pour reconnaître Georg Brandès comme le maître de la littérature comparée en Europe.

## II.

L'oeuvre maîtresse de Georg Brandès sont, nous l'avons dit, les „Courants directeurs de la littérature au XIX^e^ siècle" On peut préférer sans doute à ce vaste monument en six volumes tel essai, comme l'admirable étude sur Sören Kierkegaard, où l'auteur ne peint pas en fresque, mais où il prend corps à corps une tête, un tempérament, un caractère, et l'étudie avec la plus extrême minutie, en pénétrant jusqu'aux derniers plans de sa construction intellectuelle, en sondant jusqu'aux sources les plus lointaines et les plus secrètes de sa sensibilité. Mais il n'en reste pas moins vrai que c'est surtout par les „Courants directeurs" que Brandès a conquis la maîtrise.

Le fondement théorique de l'oeuvre est la conception critique de Taine. L'histoire littéraire est, en dernière analyse, une oeuvre de psychologie, une étude d'âmes. Un roman, un drame, une oeuvre historique est une

galerie de figures, un „magasin“ de pensées et de sentiments révélateurs de la personnalité de son auteur et du milieu historique dans lequel il a vécu. „Plus les sentiments exprimés dans l'oeuvre d'art sont importants, plus les pensées grandes et compréhensives, plus les caractères individuels et représentatifs, plus la valeur de l'oeuvre est considérable, plus elle nous montre distinctement ce qui, à un moment donné de l'histoire, agita les âmes“. De cette conception de l'histoire littéraire naît pour le critique une triple obligation. Tout d'abord, il s'agit d'analyser scrupuleusement les caractères du drame et du roman, les mélodies et les harmonies des poèmes lyriques, les idées de l'oeuvre historique et philosophique. Puis, de l'oeuvre il faut aller à l'auteur et le suivre patiemment, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, à travers tout le drame et toute la comédie de sa vie. Enfin, il faut pousser l'enquête plus loin, situer l'auteur dans son milieu historique, se rendre compte des passions politiques, des tendances sociales et des doctrines esthétiques prédominantes et mesurer l'action exercée par le milieu sur l'auteur étudié et la réaction exercée par l'auteur sur ce milieu. C'est bien, on le voit, la théorie de Taine, nuancée par celle de Sainte-Beuve. Il y a entre cette conception historique et psychologique de la critique et la conception esthétique, qui est tout aussi légitime, des différences profondes dont Brandès se rend et nous rend clairement compte. „Esthétiquement, une oeuvre d'art est un tout, valant par elle-même, sans contact avec son milieu: elle a son centre en elle-même. Historiquement, une oeuvre même parfaite, est toujours un fragment arbitrairement détaché d'une trame infinie, aux mailles inséparables“. Sans doute, la distinction entre le point de vue historique et le point de vue esthétique ne saurait être absolue. Il arrive un moment où l'historien est obligé de faire le départ entre les différentes manifestations artistiques d'une époque, de se demander pourquoi l'une l'emporte sur l'autre dans l'admiration des contemporains et de la postérité et de décider si ce triomphe est légitime. En d'autres termes, le critique psychologue est obligé, lui

aussi, de se préoccuper d'un critérium de la beauté. Celui de Brandès est celui-là même de Taine. Il s'approprie la formule de l'admirable étude sur Lord Byron: „Partout où est la vie, même bestiale ou maniaque, est la beauté". Pour Brandès comme pour Taine, l'oeuvre d'art véritable est celle qui concentre dans toute sa prodigieuse intensité et dans toute son inépuisable richesse la vie éparse, qui cristallise les mille facettes des tendances, des aspirations, des nostalgies, des sublimes espérances et des déceptions amères d'une époque historique, dans laquelle, comme dans un miroir magique qui à la fois grossit et précise, magnifie et simplifie, les hommes se retrouvent avec les traits essentiels et les nuances les plus fugitives de leur être et saluent comme réalité ce qui, en eux, n'était que rêve trouble et pressentiment imprécis. Sans doute, on pourrait opposer à cette conception du beau considéré comme le vivant, le moderne, l'actuel, plus d'une objection. Un poète qui, comme Goethe, se détourne à un moment donné, délibérément, de la réalité politique et sociale, ferme les yeux à toutes les images et l'oreille à toutes les clameurs du présent pour s'enfoncer dans l'impassible contemplation de la nature ou de l'antiquité, a-t-il vraiment manqué à son devoir artistique? Et l'Iphigénie, pour n'incarner aucune des grandes tendances de la vie allemande à la fin du XVIII^e siècle, en est-elle moins souverainement belle?

La question mériterait discussion, mais ce n'est pas ici le lieu de l'engager. Au critique, comme à l'auteur dramatique, il faut accorder son postulat. Celui de Brandès est la conception de l'oeuvre d'art en tant que signe de l'état mental d'une époque, en tant que produit d'un milieu historique. „Mon ambition, dit-il, est de donner par l'étude de certains groupes et de certains mouvements dominateurs de la littérature européenne l'esquisse d'une psychologie des premières années du XIX^e siècle". Notez dans ce programme l'expression de littérature européenne: elle est de la plus haute importance. Si la critique littéraire doit être vraiment psychologique et historique, elle sera nécessairement comparée.

Au point de vue psychologique tout d'abord, la comparaison est le meilleur, est au fond le seul moyen de nous rendre compte des choses: l'esprit humain ne peut définir un objet quelconque que par rapport, c'est-à-dire par comparaison avec un autre. Pourquoi cette loi générale de l'esprit humain ne vaudrait-elle pas pour les oeuvres littéraires aussi bien que pour les choses inanimées et les créatures vivantes? Au point de vue historique ensuite, la comparaison s'impose tout aussi impérieusement au critique. L'histoire, surtout l'histoire moderne, constitue un tout dans lequel toute division est arbitraire et factice, est vraiment cette trame aux mailles indissolubles dont nous avons entendu parler Brandès. A proprement parler, il n'y a pas une histoire de France, une histoire d'Angleterre ou d'Allemagne, il y a une histoire d'Europe et bientôt il y aura une histoire mondiale. Même les historiens qui prétendent écrire des monographies nationales sont toujours obligés de par les guerres, les traités, les relations économiques, de pénétrer dans le domaine des nations voisines. Et ce qui vaut pour l'histoire des événements, vaut naturellement pour l'histoire des idées et des formes d'art. Cette littérature européenne que Goethe, au déclin de sa vie, avait appelée de ses voeux, existe. La facilité et la rapidité des voies de communication intellectuelle rendent plus sensible aujourd'hui l'existence d'un sensorium artistique commun à toutes les nations civilisées. Mais, pour être moins visible et pour avoir été à plus longue portée, l'influence mutuelle des littératures et des formes d'art de l'Europe cultivée n'a jamais cessé de s'exercer. Au Moyen-Age, ce sont les mêmes thèmes qui sont traités dans tout l'occident. Une légende née au pays de Galles, est recueillie et adaptée par les trouvères anglo-normands, tourangeaux et bavarois. La gloire de Charlemagne et de Roland rayonne de la France en Italie, en Allemagne, en Espagne et jusqu'en Islande. Ce sont les mêmes cathédrales qui, partout en Europe, dressent vers le ciel leurs flèches dentelées et ce sont les mêmes mystères que l'on célèbre dans leurs parvis. Pendant la Renaissance, le parfum ressuscité des chefs-d'oeuvre

de l'antiquité enivre tous les savants et tous les artistes. Au XVII^e siècle les moules créés par nos grands dramatistes sont adoptés universellement et au XVIII^e, l'Angleterre et la France travaillent de concert à la grande oeuvre de l'émancipation de l'esprit humain. Enfin, la grande crise de la Révolution française ébranle jusque dans ses fondements le vieil édifice lézardé de tous les Etats européens. Napoléon promena ses légions victorieuses des Pyramides au Kremlin et faillit créer un nouvel empire d'Alexandre où eût régné une langue, un code, une civilisation unique. Le credo révolutionnaire devint pour un moment le credo universel de toute l'humanité, et lorsque la réaction éclata, elle fut universelle, elle aussi. Quoi d'étonnant si toutes les frontières littéraires s'effacent et toutes les barrières artistiques s'effondrent? Un Suisse, écrivant en France, transforme profondément la littérature de l'Allemagne et infuse à celle de l'Angleterre un sang nouveau. Le mouvement romantique, né du même Rousseau, éclate d'abord en Allemagne par l'insurrection du Sturm et du Drang, puis s'apaise, se rassérène, devient le classicisme goethéen et schillérien, pour réapparaître sous une forme nouvelle, passe de là en Angleterre et y produit la plus merveilleuse flore poétique et revient enfin en France, son pays d'origine, enrichi de toutes les conquêtes réalisées dans sa marche triomphale. Est-il possible de séparer ce qui, en réalité, est inséparé? N'est-il pas nécessaire et naturel, si l'on veut vraiment se rendre compte des courants littéraires, de leur direction, de leur but et de leur portée, de les étudier ensemble, de remonter jusqu'à leurs sources communes, de montrer jusqu'à quel point ils cheminent ensemble, puis se séparent, se modifient sous l'influence des terres qu'ils traversent et des paysages qu'ils reflètent, pour toujours se rapprocher à nouveau, pour toujours mêler à nouveau leurs flots. —

Georg Brandès a eu le sentiment le plus vivace de l'indissolubilité de la littérature européenne. Herder, avant lui, et les critiques romantiques, notamment

Auguste-Guillaume Schlegel, l'avaient pressentie. Villemain, Renan et surtout Taine en avaient eu conscience, et l'on trouve dans l'Histoire de la Littérature Anglaise des pages admirables de littérature comparée, comme dans l'étude sur Lord Byron, la comparaison entre le Faust et Manfred, comme, dans le chapitre sur Tennyson, le magistral parallèle entre la poésie anglaise, incarnée dans le doux poète de In Memoriam, et la poésie française incarnée dans le chantre trouble, morbide, mais magnifiquement passionné de Rolla. Mais ce n'avaient été là que des vues fragmentaires. Brandès fait de la littérature comparée le centre même de ses études, et sa connaissance approfondie des langues étrangères, naturelle et nécessaire chez un citoyen d'une petite nation, sa mémoire prodigieuse, son étonnant don d'assimilation le rendaient particulièrement propre à la tâche qu'il s'était assignée.

## III.

Cette tâche, nous l'avons dit, fut d'esquisser la psychologie de l'Europe depuis le commencement du siècle jusqu'en 1848. Les mouvements intellectuels, politiques, sociaux et artistiques de ce demi-siècle, innombrables, incohérents et divergents en apparence paraissent à Brandès obéir à une loi et à une loi simple. Mer descendante et mer montante, reflux et flux — voilà le rythme de cette vaste symphonie. Tout d'abord, le flot des idées européennes semble s'éloigner des terres hautes que peu à peu, à travers mille obstacles, il avait gravies à la fin du XVIIIe siècle. Tout ce que les théoriciens, à coups de chefs-d'oeuvre, et les hommes de la Révolution, à coups de guillotine, avaient conquis sur le fanatisme et sur la tyrannie semble à jamais compromis. La réaction se réinstalle, victorieuse, sur les trônes, dans les chancelleries et dans les cabinets de travail des spéculatifs. Mais ce retour offensif des fantômes du passé n'est que momentané. Les revenants ne vont pas tarder à aller rejoindre leurs sépulcres. Les idées d'émancipation religieuse, politique et sociale, font réentendre leur voix, d'abord sourde et étouffée, puis de

plus en plus haute, de plus en plus hardie, de plus en plus pressante jusqu'à ce qu'en 1848 éclate, avec une irrésistible puissance, le concert des mécontentements et qu'une nouvelle fois s'écroulent les trônes.

Ce grand drame se décompose pour Brandès en six actes auxquels correspondent les six volumes des „Courants directeurs de la littérature du XIXe siècle". D'abord c'est la Littérature de l'Emigration. La réaction commence à lever la tête, mais de peur de terrifier les hommes si elle se découvrait dans toute sa hideur, elle emprunte le masque de Rousseau dont elle interprète le sentimentalisme chrétiennement et dont elle oppose l'enthousiaste nostalgie et la mélancolie sublime au „hideux sourire" de Voltaire. Les protagonistes de ce prologue sont le Chateaubriand des Natchez et de René, nourri de la Nouvelle-Héloïse et de Werther, Sénancour, Nodier, l'auteur de l'Adolphe, Barante et la créatrice de Delphine et de Corinne, l'âme la plus passionnée et le cerveau le plus compréhensif de toute l'époque, Mme de Staël. Puis c'est le Romantisme allemand. La réaction gagne du terrain et conquiert les disciples du grand Olympien de Weimar. Elle s'insinue d'abord dans les imaginations sous guise de „prédilection artistique" et de rêverie mystique pour devenir, à la fin de la période, obscurantisme conscient, renté par la Ste Alliance. Et c'est tout l'hôpital romantique qui défile devant nos yeux: Novalis, le frère morave phtisique, d'une sensualité hectique et d'une nostalgie supra-terrestre, c'est Tieck, l'ironiste mélancolique aux hallucinations morbides, c'est Frédéric Schlegel, le génie impuissant bouffi d'orgueil et de vanité, Hoffmann, le fantasque noctambule plein de rêves effrayants et de visions terribles puisés dans l'ivresse, Zacharias Werner, notoirement atteint de folie mystique, et Henri de Kleist, le génial suicide. C'est l'incapacité de forger des formes concrètes, le triomphe de la poésie musicale, l'aspiration maladive vers un idéal imprécis, la „fleur bleue", la Stimmung, la Waldeinsamkeit, le subjectivisme intransigeant, la phobie de la réalité, les rêves

lâchées, dans le clair-obscur psychique où errent les âmes, à toute la frénésie des passions, le mariage des fièvres sensuelles et des visions mystiques, et enfin, jeté sur toutes ces aberrations sensuelles et intellectuelles, le grand manteau noir de la superstition ressuscitée. Ensuite c'est la Réaction en France. La réaction atteint son point d'apogée. Elle ne se contente plus de se montrer sous le masque d'oeuvres littéraires et de „revenir" sous l'aspect inoffensif du rêve et de la vision. Elle prétend s'asseoir sur une doctrine philosophique. Après que Rousseau eut servi à réfuter Voltaire, c'est lui qui est battu en brèche. De Bonald, de Maistre, Chateaubriand échafaudent la théorie de l'ordre, fondent l'Etat sur le principe d'autorité et le principe d'autorité lui-même sur Dieu dont découle tout pouvoir: c'est la thèse politique de Bossuet outrée, enfiévrée, empourprée par le reflet du torrent de sang qu'avaient fait couler la Révolution et Napoléon, c'est la Royauté étayée par le couperet du bourreau, le pape rouge de cette nouvelle chrétienté. Et les artistes suivent docilement l'impulsion donnée par les théoriciens, aussi bien le Lamartine des Méditations religieuses que le Victor Hugo des Odes et des Ballades, aussi bien le jeune de Vigny que le grand fanatique des Paroles d'un Croyant. Cependant le réveil se prépare. Courrier lance ses pamphlets, de Vigny va vers la philosophie, Victor Hugo entrevoit des horizons esthétiques nouveaux, Chateaubriand, renié par les siens, se rallie à l'opposition et le Corse aux cheveux plats revient hanter les imaginations de la nation qu'il avait si terriblement surmenée, mais qui n'en avait pas moins conservé à son cavalier surhumain une tendresse indélébile.

Avec le Naturalisme en Angleterre, le réveil s'accentue, le drame „tourne", le „revirement" s'opère. Le mouvement débute par une révolte contre les traditions littéraires, mais celle-ci ne tarde pas à se transformer en rébellion contre la réaction religieuse et politique, rébellion qui se propage rapidement de toutes parts et d'où émanent toutes les idées libérales et tous les actes libérateurs qui

vont bouleverser l'Europe: une fois de plus l'Angleterre fut fidèle à sa noble mission émancipatrice. On réapprend à regarder et à sentir la nature, la nature non seulement dans ses aspects sublimes, mais dans ses beautés les plus humbles et les plus accessibles à tous. Un Wordsworth promène ses lecteurs à travers la campagne anglaise et sait tirer des sites les plus familiers, des personnages les plus modestes, d'un bouquet d'arbres et d'une fleur des champs toute la poésie puissante ou exquise que recèlent, pour qui sait les regarder, toutes les créations et toutes les créatures de l'artiste universel. Et de l'amour de la nature naît naturellement et nécessairement l'amour de la liberté. L'homme, échappé à la geôle des villes, acquiert, dans la solitude des landes et des grèves, toute la conscience de son Moi, supérieur à toutes les conventions sociales, où nul ne peut pénétrer, que nul ne peut étouffer, ni le roi, ni le juge, ni le prêtre. Et c'est ainsi qu'après Wordsworth, Coleridge et Southey chantent tour à tour Walter Scott, Keats, Moore et Shelley, le poète le plus pur et le plus noble non seulement de l'Angleterre, mais de tout le XIX^e^ siècle et lord Byron enfin, véritable Titan poétique, disposant souverainement de tous les claviers de l'orgue lyrique, créant, du même souffle animateur, ses Manfred, ses Caïns, ses Lara et son incomparable Don Juan et couronnant le drame magnifique de sa destinée par ce dénouement splendide: sa vie sacrifiée à la cause de la liberté hellénique. Et, à partir de ce moment, le mouvement ascendant de la pensée et de l'art ne s'arrête plus. D'Angleterre, il va d'abord en France, et c'est le Romantisme français. Une sève nouvelle et ardente court à travers les vieilles esthétiques. La grande lumière du jour chasse les revenants. La perruque de Boileau va rejoindre sur le même bûcher la grande robe rigide de de Bonald et la souquenille du bourreau de de Maistre. L'art reprend contact avec la nature, matrice éternelle des formes et inépuisable créatrice de vie. Et de la France le mouvement passe en Allemagne: à la suite des grands artistes latins, les Germains

s'affranchissent à leur tour. La Jeune Allemagne dit adieu aux rêves morbides, aux visions extatiques, aux hallucinations religieuses et, avec des hommes de talent comme Ruge, Börne, Gutzkow et Laube, elle produit un génie européen de tout premier ordre qui avait bu dans la coupe romantique et s'était assimilé tous les exquis sortilèges de ce troublant breuvage, mais qui, de là, s'était résolument tourné vers la réalité et en avait dit les atroces douleurs et les voluptés brèves, bâtard de Goethe et fils de Lord Byron, chevalier sans peur, sinon sans reproche, de l'Esprit, — Henri Heine. Et comme conclusion du grand drame qui avait commencé par les coups de canon des batailles napoléoniennes, les coups des fusil de 1848.

Voilà l'oeuvre réduite à ses lignes schématiques. J'espère que le lecteur en aura senti, malgré la nécessaire sécheresse de mon analyse, la puissance et la richesse. On dirait d'une fresque gigantesque, fourmillant de personnages, regorgeant de couleurs, tantôt peinte à larges touches et tantôt poussée jusqu'au plus intime détail et conservant toujours, en dépit de l'accumulation des événements et des caractères, une unité et une vigueur de construction admirables. D'aucuns ont même trouvé cette construction trop rigide avec son double rhythme de la réaction triomphante et du libéralisme ressuscité. Mais Brandès, en dépit de la fermeté de ses convictions politiques et sociales, n'est pas un esprit systématique dans le mauvais sens du mot. Son critérium esthétique, c'est-à-dire psycho-historique, n'est jamais obscurci par set convictions théoriques. C'est ainsi que pour peindre ce romantisme allemand, dont les tendances mystiques es l'esthétique ennemie de la vie répugnaient profondément à son esprit assoiffé de progrès, affamé de réel, de concret, de vivant, il a trouvé sur sa palette des tons amortis et éteints d'une extrême finesse, rendant merveilleusement le trouble des âmes et des intelligences. C'est que Brandès sait s'accommoder merveilleusement à l'atmosphère des sujets qu'il représente: à une grande vigueur intellectuelle

il joint une extrême souplesse, une sensibilité quasi féminine et un don d'assimilation extraordinairement développé qu'il doit peut-être à ses origines sémitiques. On a reproché encore aux „Courants directeurs“ d'être un peu superficiels. J'accorde volontiers que toutes les parties n'en sont pas également poussées et que l'auteur passe parfois un peu cavalièrement sur des difficultés qui auraient longuement arrêté des critiques micrographes. Mais étant donnée l'étendue de l'oeuvre, cela était inévitable et, à procéder autrement, elle serait devenue interminable et intolérable. J'accorde encore qu'il est déconcertant de voir tels écrivains comme Nodier, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo et d'autres, figurer dans plusieurs volumes avec des traits différents et même contraires et que nous avons quelque peine à rajuster ces caractéristiques divergentes et à obtenir des physionomies complètes. Mais cela encore était exigé par la conception générale de l'ouvrage. Enfin je ne conteste pas que la manière de Brandès soit parfois trop nerveuse, son allure trop trépidante, qu'il nous fasse passer par des styles trop différents, qu'il pique avec trop de coquetterie parfois, dans ses pages les plus solidement construites et les plus vigoureusement menées, une anecdote ou un souvenir personnel, qu'il use peut-être un peu trop prodiguément de ces raccourcis du style que sont les exclamations, les interrogations et les ellipses. Mais ce sont ces défauts ou ces qualités, je ne sais au juste, qui donnent aux Courants directeurs leur note caractéristique, parce qu'en eux se révèle le grand don que Brandès prise par-dessus tout dans les oeuvres qu'il étudie, peut-être parce qu'il le possède lui-même au plus haut degré: le don de la vie.

## IV.

L'ouvrage que j'essaie d'introduire auprès du lecteur forme le cinquième volume des „Courants directeurs de la littérature du XIX^e^ siècle“. Je regrette sans doute que ce ne soit pas l'oeuvre entière que l'on ait

tenté de transporter en français. Mais, puisqu'il fallait commencer par un fragment, on a bien fait de choisir l'Ecole Romantique en France, le volume qui nous est le plus immédiatement accessible et qui est peut-être le plus vibrant et le plus coloré de la série.

C'est qu'aussi bien le sujet était particulièrement captivant. Que de noms illustres et que d'oeuvres merveilleuses! La littérature française rajeunie, rafraîchie, recréée! Une conception nouvelle de la nature, une conception nouvelle de l'âme, une conception nouvelle de l'art! Tous les souffles de la rose des vents de l'esprit déchaînés pour balayer tout ce qui était fané, flétri, exsangue. Par opposition au bourgeoisisme béat de Louis-Philippe et au règne de l'argent, l'enthousiasme le plus ardent pour la cause de la liberté partout où elle était en péril, l'évocation des héros surhumains de l'action et de la passion, l'envahissement de la littérature par l'individu avec toutes ses virtualités illimitées: le plébéien, devenu conscient de son invincible puissance, s'abandonnant à son grand rêve d'ambition, l'artiste se sentant le créateur de la vie, le dispensateur de la gloire avec, comme rançon de son génie, l'éternelle solitude, la nature conquise à nouveau par des yeux buvant avidement l'eurythmie et la majesté de ses formes et l'inépuisable symphonie de ses couleurs, l'âme révélée avec toutes ses noblesses et toutes ses tares, l'ange associé au démon, le rictus marié au sanglot, et l'amour planant, comme une fatalité inéluctable, sur toutes les relations humaines. Et incarnant ces tendances, les personnalités les plus fortes, les tempéraments les plus rares, les sensibilités les plus fines, les cerveaux les plus compréhensifs et les plus divergents, avec tous cependant un trait commun: la rébellion contre les conventions, la sédition contre les règles, l'assaut donné à toutes les barrières, l'ardente soif du nouveau, de l'inédit, de l'inéprouvé, du non encore senti. —

Voici Victor Hugo: toute la forêt de la poésie, la forêt avec ses chênes fraternels et ses pins rbeellés et ses bouleaux adolescents et ses arbustes envahisseurs, la forêt avec le cristal de ses sources et les

yeux glauques de ses étangs, la forêt avec son peuple d'oiseaux qui gazouillent en saluant l'aurore et l'étoile du soir et son peuple d'insectes qui scintillent dans les raies du soleil et son peuple de serpents qui rôdent dans la fraîcheur des fourrés, la forêt avec ses fougères qui dressent dans la nuit leurs silhouettes fantastiques et ses fleurs embaumant les sentes, la forêt qui s'éveille et s'agite et bruit et brame — la forêt qui chante. Voici Alfred de Musset le poète de la jeunesse et de l'amour: Eros-enfant frappe, par les clairs de lune des nuits d'été, sur des lyres dont les cordes sont des corolles de lilas blanc et Eros-adulte, vêtu d'un manteau de pourpre trempé dans le plus pur du sang du poète, sanglote, par les nuits d'hiver, ses chants si indiciblement tristes que la nature tout entière s'y associe et pleure par toutes ses sources, par tous ses fleuves, par toutes ses mers. Voici George Sand, la grande âme maternelle qui a vibré à tous les sons de la gamme des sentiments et des passions, qui a embrassé du même fervent amour toutes les choses et tous les êtres, la nature dans ses spectacles grandioses et dans ses aspects idylliques, l'humanité dans ses rares élus, couronnés de l'auréole du génie et dans ses représentants les plus petits et les plus humbles et qui a aimé par-dessus tout l'humanité souffrante, le peuple égaré, tous les faibles et tous les persécutés. Voici Balzac, l'ouvrier cyclopéen qui, de ses rudes mains, a construit un gigantesque microcosme où s'agite, animé d'une vie intense, tout un peuple de personnages, se heurtant, s'entrechoquant, se piétinant dans leur course effrénée vers la femme aimée, la charge désirée, la richesse convoitée. Voici encore Beyle, le romancier, chirurgien pour lequel les âmes de ses contemporains ont été comme des abcès que l'on ouvre et des plaies que l'on opère et Gautier, le maître du Verbe innombrable et de la Forme parfaite, et Dumas, le génial improvisateur, et Nodier, le spirituel disciple d'Hoffmann et Sainte-Beuve le poète critique, que sais-je encore? Tous ils sont là, évoqués devant nos yeux par une admirable imagination résurrectrice.

Peut-être le lecteur français informé trouvera-t-il dans ce livre peu de choses nouvelles: ce qui y est vraiment nouveau ce sont les volumes qui le préparent et l'annoncent et l'expliquent, sans compter qu'il date de plus de vingt ans et que tous les critiques de l'Europe, critiques français compris, y ont largement puisé. Peut-être trouvera-t-il, lui qui est habitué à une composition serrée, que cette étude du romantisme français manque un peu de plan, que les personnages y apparaissent et s'y succèdent un peu au hasard et que la forme en est trop tendue et trop trépidante. On dirait souvent d'un voyageur qui, après avoir parcouru une longue route pleine de paysages splendides et de sites merveilleux, veut conter, sans se donner la peine de se reposer et de se recueillir, tout ce qu'il a vu et dont l'oeil, accablé de formes et de couleurs, a des éblouissements et dont la voix est enfiévrée et haletante. Peut-être regrettera-t-on que dans ce tableau Lamartine n'ait pas de place et sera-t-on étonné d'y rencontrer et Mérimée et Beyle que l'on est habitué chez nous à considérer comme les ancêtres du réalisme. Mais ce sont là des vétilles. Que le lecteur se dise que le livre de Brandès est le seul tableau d'ensemble que nous ayons du romantisme français. Nous avons des monographies en masse, des portraits en foule, les portraits raides, majestueux dans le sens de Jouvenet, de M. Brunetière, les portraits lucides, intelligents et consciencieux, dans la manière d'Ingres, de M. Faguet et les portraits spirituels, légers et alertes, dans le goût de La Tour, de M. Jules Lemaître. Mais l'école romantique, dans son ensemble, n'a pas trouvé d'historien chez nous depuis le livre amusant mais si superficiel de Théophile Gautier. Honneur donc au grand critique danois d'avoir tenté cette oeuvre difficile et de l'avoir réalisée avec une puissance de conception, une finesse de sensations et une pénétration d'analyse psychologique auxquelles aucun des lecteurs de l'Ecole Romantique en France ne refusera pas, j'en suis sûr, son hommage.

**Victor Basch**

Saint-Cast, le 12 août 1901.

Chapitre I

# La scène politique

De 1824 à 1848 s'épanouit en France une littérature puissante et merveilleuse. Après la grande Révolution, après les guerres de l'Empire et l'épuisement général sous le règne de Louis XVIII, une nouvelle génération avait grandi qui, avec un zèle et un enthousiasme admirables, entreprit de regagner tout ce qui avait été perdu dans le domaine intellectuel. Pendant la Révolution et les guerres de Napoléon, la jeunesse française avait eu autre chose à faire qu'à renouveler la Littérature et l'Art. Toutes les forces vives de la nation avaient été consumées par la politique, l'administration et la guerre, et tout d'un coup toute cette vigueur intellectuelle, enchaînée jusque-là, se trouvait libre. L'époque de la Restauration et du gouvernement de Juillet peut être marquée comme l'avénement décisif de la bourgeoisie sur la scène historique. C'est pendant la Restauration que l'industrie se développe; c'est alors qu'en France particulièrement la nouvelle distribution de la richesse nationale, accomplie sous la Révolution et étendue par Napoléon à toute l'Europe, commence à porter ses fruits. Le commerce et l'industrie étaient libres, les privilèges et les faveurs de toutes sortes étaient abolis, les biens des églises et des couvents qu'on avait confisqués, ceux de la noblesse qu'on avait morcelés et vendus à l'encan se trouvaient maintenant entre les mains de nouveaux propriétaires vingt fois plus nombreux au moins que les anciens. Il en

résulta que l'argent devint le ressort de la vie bourgeoise et aussi l'objet des convoitises de chacun.

Après la Révolution de Juillet, c'est la noblesse d'argent qui remplace l'ancienne noblesse de naissance; le riche est anobli, élevé au rang de pair, et il fait de plus en plus servir la puissance royale à ses propres intérêts. C'est ainsi que la chasse à l'argent, la création de grandes entreprises commerciales et industrielles devient le trait social dominant du temps; et cet esprit pratique qui contraste si vivement avec les passions révolutionnaires et guerrières de l'époque précédente contribue à donner aux oeuvres poétiques de ce temps leur caractère romantique et irréel. Un seul des écrivains éminents de cette génération, l'un des plus grands, Balzac, n'hésita point à peindre son époque et à faire de la puissance encore nouvelle de l'argent, de ce nouveau roi du monde, le principal sujet de son oeuvre gigantesque. Les autres artistes, quoiqu'ils travaillassent souvent, eux aussi, pour l'argent, s'éloignèrent le plus possible de la réalité dans leur poésie comme dans leurs rêves.

Ce fut pendant dix ans, vers 1830, la période la plus féconde et la plus remarquable pour l'Art, mais en politique, une période terre et morne, dans laquelle la Révolution de Juillet ne fut qu'une tache sanglante. Dans les cinq premières années, sous Charles X, on avait vécu en pleine réaction. Les ministères Villèle, Martignac et Polignac marquent moins trois époques du mouvement rétrograde que trois degrés de ses rapides progrès: allegro, andante et allegro furioso. Sous Villèle, les Jésuites devinrent tout puissants, les cloîtres furent réouverts, les lois sur la sanctification du dimanche furent exécutées avec la même sévérité qu'au moyen-âge; on punit de la peine de mort les vols commis dans les églises; les pauvres n'eurent droit aux aumônes qu'en présentant un certificat de piété. Enfin, en 1827, on proposa une loi sur la presse destinée à bâillonner les adversaires de l'Eglise; pourtant la chambre des Pairs la repoussa. La garde

nationale fut dissoute, la censure rétablie, mais les ministres eurent la majorité de la Chambre contre eux et se retirèrent en 1828. À la réaction cléricale par trop brutale succéda, avec Martignac, le ministère des concessions qui chercha à opposer quelques faibles digues à la domination toute puissante des Jésuites. La conséquence en fut que le roi le congédia à la première défaite qu'il subit à la Chambre, pour installer à sa place le ministère Polignac, dont le chef, ancien ambassadeur à Londres, était un homme selon son coeur: Polignac croyait à la royauté comme à l'ombre de Dieu sur la terre, il croyait — (et des songes l'affermissaient dans cette croyance) — être appelé par Dieu à lui rendre son ancien éclat. Mais le gouvernement était si peu populaire, que même sa seule action guerrière, la conquête d'Alger, ne put enthousiasmer la nation et fut au contraire mal jugée par ses nombreux adversaires. La dissolution de la Chambre n'ayant abouti, malgré les mandements des évêques et l'intervention personnelle du roi dans la lutte électorale, qu'à la réélection des ennemis du gouvernement, le coup d'Etat s'accomplit. Aussitôt, le contre-coup suivit; après un combat de trois jours le ministère était emporté avec la royauté, par les flots de la révolution. Mais, pendant que dans la première moitié de la période qui nous occupe la politique cédait à un mouvement rétrograde, il en était tout différemment dans le domaine intellectuel et social. Tout d'abord, l'oppression excita la soif de la liberté. La bourgeoisie et les intellectuels qui, à la fin, avec l'aide du prolétariat de la capitale et des étudiants, avaient renversé la royauté étaient devenus de plus en plus mécontents et aigris pendant tout ce laps de temps. Il en résulta entre autres choses que la littérature qui, au début, d'accord avec la politique, avait formé un contraste historique avec la grande Révolution, et avait prôné le catholicisme, la royauté, le moyen-âge, prit une tout autre direction. L'exclusion de Chateaubriand du ministère Villèle en avait donné le signal, et depuis, même dans les plus hautes classes de la société

qui donnaient le ton et le style de la belle Littérature, le mouvement intellectuel tendit à se séparer de plus en plus du mouvement réactionnaire politique. A un certain point de vue, la Restauration était comme une seconde floraison du XVIII^e siècle dans le XIX^e; c'était le siècle de l'Humanité confondu avec celui de l'activité industrielle. De la cour l'élégance, la politesse et les belles manières se répandaient dans la nation; dans les cercles de l'ancienne noblesse on discutait sans préjugé les questions morales et religieuses qui avaient passionné le siècle précédent. La conscience nationale, que les classes supérieures de la société essayaient de réveiller et de relever, reposait particulièrement sur le respect et l'amour ardent que tout ce qui avait de l'esprit et quelque culture en France vouait à la littérature et à l'art. Scepticisme prédominant en religion, liberté illimitée et tolérance intelligente au point de vue moral: c'était là comme l'atmosphère où vivait la bonne société et dont elle était enveloppée. Rien ne pouvait être plus favorable, plus fécondant pour la Littérature poétique qui jaillissait de toutes parts. Tandisque la réaction politique entretenait le libéralisme par son oppression, il se développait dans l'élite intellectuelle de la nation une liberté absolue de pensée et de sentiment qui n'exigeait rien de plus que l'élégance et la perfection de la forme dans tous les domaines étrangers à la politique. Tel devait être le point de départ du nouveau mouvement intellectuel.

La royauté de Juillet fut installée. Louis Philippe fut hissé, péniblement hissé, sur le trône de France, comme roi par la grâce de la Révolution.

Déjà, dans les cinq premières années de son règne, se révélèrent les caractères particuliers de son gouvernement. Tout d'abord, manque de contenance et de fermeté à l'extérieur, chose indispensable pourtant à une royauté qui s'appuie exclusivement sur la bourgeoisie. Ce roi prudent et pacifique prépara à la France défaite sur défaite, humiliation sur humiliation. Pour maintenir la paix, il refusa

le trône que la Belgique offrait à son second fils, et pour la même raison, il laissa l'Autriche réprimer librement les révoltes de l'Italie que le peuple français regardait justement comme un résultat de la Révolution de Juillet. Il ne put empêcher la défaite de l'insurrection polonaise et la prise de Varsovie qui causa en France un vrai deuil public. Le pays perdit ainsi de jour en jour en considération et en puissance. A l'intérieur, le gouvernement n'avait pas plus de dignité; les demandes continuelles de crédits que les Chambres repoussaient toujours produisaient l'impression la plus fâcheuse.

Louis-Philippe avait été un instant populaire, comme le soldat de Valmy et de Jemmapes, comme le Roi-citoyen, l'ancien maître d'école fugitif que Lafayette lui-même avait appellé „le meilleur républicain", mais il ne fut point capable de conserver sa popularité, malgré le zèle qu'il y déploya. Il était intelligent, avisé, vivait d'une vie de famille simple et correcte; ses fils fréquentaient les écoles publiques, et lui-même allait chaque jour se promener dans les rues de Paris seul, en civil, son fameux parapluie à la main, toujours prêt à répondre aux saluts ou à remercier ceux qui l'acclamaient par des paroles aimables ou une poignée de main. Mais ces vertus modestes et bourgeoises qu'il montrait au grand jour n'étaient pas celles que la France exigeait de ses souverains. Ces paroles: „nous voulons un pouvoir qui monte à cheval" qu'en son temps on avait fait entendre à Louis XVIII, souffrant de la goutte, marquent un sentiment qui contribua aussi à renverser Louis-Philippe.

Et quand celui-ci était à cheval, il y faisait mauvaise figure. Quand, en Juillet 1832, après avoir déclaré Paris en état de siège, à la suite d'une nouvelle insurrection, il passa la revue de 50000 hommes de garde nationale et de troupes de ligne qui faisaient la haie sur le boulevard, il ne s'avança point au milieu de la rue, il passa d'abord à droite du côté de la garde nationale, se courbant sur son cheval, pour distribuer le plus de poignées de main

possible; deux heures après, il passa de la même manière devant les troupes de ligne; il souriait sans discontinuer, le tricorne enfoncé sur la tête et lui donnant un air misérable. On eût dit que ses yeux demandaient pardon d'avoir déclaré Paris en état de siège. Quel spectacle pour une population si facilement enthousiaste, pour une population dont les aînés avaient acclamé encore Bonaparte avec son attitude de César impassible, ses yeux fixes et ses mains „inapprochables“ !*)

Quels que fussent les efforts du roi pour gagner l'amour de ses sujets, l'abîme fut encore plus profond entre le trône et le peuple que sous le régime précédent.

L'ancienne noblesse se tenait éloignée de la nouvelle cour, la division des classes s'opérait chaque jour davantage, les propriétaires fonciers voyaient avec mécontentement les rois de la bourse attirer à eux toute la puissance. Légitimistes et haute bourgeoisie, hommes d'Etat et artistes ne se fréquentaient plus; les salons de la Restauration se fermaient les uns après les autres et c'en était fait de la gaieté et de la simplicité aristocratiques de jadis. Avec l'ancienne forme de gouvernement disparurent aussi la vieille élégance, la frivolité gracieuse, l'esprit pétillant des dames du grand monde, leur vivacité et leur audace tempérées par la grâce. On vit surgir alors des hommes d'argent auxquels la cour réservait ses faveurs et que le prince royal avait fréquentés avant son mariage; les clubs et les sports anglais s'introduisirent dans les moeurs en même temps qu'un luxe effréné et sans goût et qu'une prédilection marquée pour les jouissances matérielles. Le roi avait été d'abord voltairien, et ses relations de famille l'avaient incliné plutôt vers le protestantisme. Mais craignant pour son trône, il changea bientôt d'opinion, se soumit (d'ailleurs inutilement) à toutes les humiliations pour gagner à lui le clergé; en peu de temps toute la cour devint

---

*) Expression d'Henri Heine qui avait assisté à cette scène et qui compare également Louis-Philippe avec Napoléon.

dévote. Dans le même moment, les classes supérieures de la bourgeoisie s'adonnèrent à une piété à la fois anxieuse et affectée que la crainte d'un quatrième état dans la nation avait fait naître. L'hypocrisie, mise à la mode par la littérature réactionnaire de salon, commença à se répandre dans la bourgeoisie et le scepticisme passa près des femmes pour „insipide". Les moeurs furent plus sévères extérieurement; en réalité elles furent, comme en Angleterre, plus dissolues. On fut sans pitié pour les égarements du coeur féminin, mais plein d'indulgence pour les agioteurs sans scrupule. La génération précédente, ainsi que le fait remarquer un historien, „n'avait pas refusé le respect au prêtre qui délaisse son église, à la femme qui délaisse son mari, pourvu que les motifs en fussent désintéressés. Maintenant, c'était contraire aux bienséances que de désirer le rétablissement du divorce, le mariage des prêtres" Le faubourg St. Honoré, le quartier des rois de la bourse, donnait le ton.

Il n'est donc pas étonnant que le parapluie de Louis-Philippe fut bientôt considéré comme le symbole de sa royauté, et que le mot „Juste-milieu" que le roi avait un jour employé très exactement pour désigner la voie à suivre, fut synonyme de faiblesse et d'inertie ou de puissance sans éclat ni dignité.

Si nous jetons un regard d'ensemble sur toute cette époque, aux alentours de 1830, nous voyons facilement qu'elle devait être peu favorable au développement et à l'épanouissement de l'Art.

## Chapitre II.

## La génération de 1830.

Sur cette scène politique, où nous avons vu pêle-mêle les frocs de la Restauration et le parapluie de la royauté

de Juillet, dans cette société, où la puissance de l'argent, géant dès le berceau, avait étouffé tout le romantisme extérieur de la vie, dans ce monde du „Juste-milieu" jaillit subitement une littérature enflammée, étincelante, écarlate, passionnée. Toutes les conditions se trouvaient réunies pour jeter les jeunes esprits inquiets dans le délire romantique, pour les pousser au mépris ardent de l'opinion publique, à la déification de la passion déchaînée et de l'originalité la plus hardie. La haine de la bourgeoisie devint le mot de ralliement, comme elle avait été un siècle auparavant, en Allemagne, le cri de guerre contre les philistins. Mais, pendant que le mot philistin nous rappelle les poëles en faience et les bonnets de coton, le mot bourgeois éveille surtout la pensée du règne de l'argent. Par un contraste naturel avec la doctrine utilitaire et la puissance toute nouvelle de l'argent, le courant intellectuel, chez les talents déjà mûrs et plus encore chez ceux qui ne faisaient que de naître, se trouva très rapidement en opposition avec l'ordre de choses existant. Le culte de l'Art, l'amour enthousiaste de la liberté dans l'Art fut le nec plus ultra, la chose unique au monde, la lumière et la flamme qui éclairaient et vivifiaient; seul, avec sa beauté et ses audaces, il pouvait donner du prix à la vie.

Les Jeunes avaient entendu parler dans leur enfance des événements terribles de la Révolution, ils avaient vu l'empire, ils étaient fils de héros ou de victimes. Leurs mères les avaient conçus entre deux batailles, et le canon avait salué leur entrée dans le monde. Pour les jeunes poètes et artistes qui débutaient, il n'y avait à cette époque selon l'expression pittoresque de T. Gautier, que deux sortes d'hommes: „les flamboyants" et „les grisâtres."*) D'un côté, l'art qui représentait le sang, la pourpre, le mouvement et la passion, de l'autre, la littérature et l'art corrects, timides mais incolores. Tout leur entourage leur paraissait prosaïque, matériel, terne. Ils voulaient crier à ce temps tout leur mépris, exprimer hautement leur admiration pour le génie, leur haine de la bourgeoisie

*) cf. Théophile Gautier: Histoire du Romantisme — La légende du gilet rouge.

bornée et imbécile. Car c'est seulement maintenant que cette bourgeoisie était devenue une puissance.

Il nous semble aujourd'hui que la jeunesse d'alors a été plus jeune, plus riche de sève, plus énergique, plus ardente et plus bouillante qu'ailleurs ou à une autre époque. Je m'explique ce fait de la manière suivante: c'est que la jeunesse de France qui, pendant la Révolution, avait transformé l'état politique et social du pays et avait grandi avec cette tâche, puis sous l'empire, avait risqué sa vie pour conquérir la moitié du monde, se donna maintenant avec la même passion à l'Art et à la Littérature. Ici, également, il y avait des révolutions à accomplir, des victoires et des territoires à gagner. Pour la première fois en France, le mot „art" désigne, en général, la belle Littérature. Au XVIII^e siècle toute la littérature avait eu un caractère philosophique et avait embrassé un très vaste domaine. Au début du romantisme, elle aspirait à se confondre avec l'art. Cela venait de ce que la tendance abstraite et philosophique qui perce au siècle du classicisme, aussi bien dans les ouvrages de raisonnement que dans les ouvrages d'imagination, avait peu à peu fait place à l'amour de la réalité et du concret. Mais cette prédilection avait elle-même une cause plus profonde: on préférait la nature primitive, inconsciente, encore fruste et sauvage, à la nature transformée et défigurée par la civilisation. Pourquoi? Parce qu'un siècle qui était épris de l'histoire et qui avait le sens historique, avait succédé à un siècle rationaliste. On ne tenait plus à passer pour philosophe parce qu'on estimait plus l'originalité que la profondeur de la pensée.

On dédaignait la Littérature poétique du siècle précédent, voire même celle du XVII^e siècle, parce qu'elle était rationnelle, qu'elle paraissait exsangue, réglée avec trop de raffinement d'après des lois et des formules, qu'elle, était née et qu'elle avait crû sans liberté. Pendant que le XVIII^e siècle avait glorifié la pensée et l'action, la nouvelle génération prisait au-dessus de tout le développe-

ment naturel et libre. C'étaient là des idées importées d'Allemagne, des idées de Goethe et de Herder, qui remplissaient inconsciemment les esprits et leur inspiraient en même temps l'horreur des règles et des principes académiques. Comment l'Art, produit inconscient d'une loi naturelle, pouvait-il être soumis à des règles extérieures?

Un mouvement semblable à celui de la Renaissance s'était emparé des esprits. L'air même qu'on respirait semblait enivrer. Dans ce long espace de temps, durant lequel la vie intellectuelle s'était arrêtée en France, les grands peuples voisins, l'Allemagne et l'Angleterre, avaient pris les devants en rejetant un grand nombre de traditions qui étaient devenues autant d'obtsacles au progrès. On le savait en France et on en éprouvait une humiliation; ce sentiment donna à l'enthousiasme tout récent encore pour l'art une puissante impulsion. En même temps, des oeuvres étrangères, inconnues jusque-là, passèrent la frontière et révolutionnèrent les jeunes esprits. On lisait dans des traductions les romans de Walter Scott, „le Corsaire" et la „Laure" de Byron; on dévorait „le Werther" de Goethe et les Contes fantastiques d'Hoffmann. Il arriva ainsi que les disciples des différents arts se sentirent tout d'un coup frères: des musiciens étudièrent les oeuvres poétiques nationales et étrangères; des poètes comme Hugo, Gautier, Mérimée, Borel se mirent à peindre et à dessiner. On lisait des poésies dans les ateliers des peintres et des sculpteurs, les jeunes élèves de Delacroix et de Dévéria fredonnaient une ballade de Victor Hugo devant leur chevalet. Quelques grands poètes ou romanciers, comme Scott et Byron, exerçaient leur influence à la fois sur des poètes comme Hugo, Lamartine et Musset, sur des musiciens, comme Berlioz, Halévy, Félicien David et sur des peintres, comme Delacroix, Delaroche, Scheffer. Les arts cherchaient à franchir leur domaine propre et à se fondre l'un dans l'autre; Berlioz compose les Symphonies: „Childe Harold" et „Faust", Félicien David; „le Désert"; la musique peint et représente quelque chose de réel et de concret. Delacroix et,

après lui, Ary Scheffer, s'inspire de Dante, de Shakespeare et de Byron; la peinture devient parfois presque une illustration de la poésie. Ce fut avant tout la peinture dont l'influence se fit sentir sur les autres arts, et particulièrement sur la poésie, tout à fait à l'avantage de celle-ci. L'amant ne priait plus son amante, comme au temps de Racine, de „couronner sa flamme", on exigeait des images poétiques réelles et vivantes pour remplacer ces absurdités.

En 1824, Delacroix exposa son tableau grec „le Massacre de Skios" qui rappelait Byron, en 1831, un autre tableau „l'Evêque de Liège" qui était inspiré de „Quentin Durward" de Scott, enfin en mai 1831, son tableau „la Liberté sur les Barricades". En février 1829, Auber révolutionne le grand opéra avec sa „Muette de Portici"; „Robert le Diable" de Meyerbeer suit en 1831. En février 1830, „Hernani" de Hugo est représenté pour la première fois au Théâtre Français. En 1831, „Antony" de Dumas obtient un très grand succès. On salue donc dans le même temps, l'avénement de Victor Hugo dans la poésie, de Delacroix dans la peinture, de David d'Angers dans la sculpture, de Berlioz et d'Auber dans la musique, de Sainte-Beuve dans la critique, pendant que Frédéric Lemaître et Marie Dorval débutent sur la scène, que Chopin et Liszt, avec leur jeu démoniaque, se montrent des exécutants incomparables. Tous, unaniment, prêchent l'évangile de la nature et de la passion, et autour d'eux se groupent des jeunes hommes qui comprennent et vénèrent l'art et la poésie d'une façon à peu près identique.

Ces esprits avaient à peine conscience qu'aux yeux de la postérité ils formeraient un groupe indissoluble. Beaucoup, parmi les plus grands, restèrent étrangers les uns aux autres pendant toute leur vie et s'imaginèrent même, suivre une direction opposée. En cela ils n'avaient pas tout à fait tort, car au fond il y avait entre eux des divergences très marquées; et pourtant leurs qualités, leurs préjugés, leur but, leurs défauts communs les rappro-

chaient. Groupés par une critique rétrospective, ils se sentaient déjà, de leur vivant, attirés les uns vers les autres et, à certains moments, parvenaient à se rencontrer pour ne plus se séparer; si on y regarde de près, on finit toujours par trouver un lien qui unit toute cette pléïade d'artistes. Lorsqu'on parle d'écoles littéraires ou artistiques disparues, on se représente rarement, d'une façon suffisamment nette, ce que peut être une „école“ de ce genre. Il se produit là, en effet, un curieux phénomène d'attraction. C'est tout d'abord un esprit puissant qui, longtemps à son insu, puis avec une conscience de plus en plus claire, s'est affranchie de tout préjugé; quand tout est préparé, l'éclair du génie traverse son horizon, et il se met alors, comme Hugo dans une introduction en prose, comme d'autres dans une poésie ou un roman, à exprimer des pensées absolument neuves, qui, peut-être, ne sont qu'à moitié vraies ou encore obscures, mais qui, dans leur forme plus ou moins souple, ont la même tendance, qui toutes foulent aux pieds les préjugés héréditaires, qui frappent les idoles régnantes aux endroits sensibles, et en même temps résonnent aux oreilles de la nouvelle génération comme des chants de sirène, comme un défi audacieux et un cri de guerre. Qu'arrive-t-il alors? A peine cet esprit a-t-il parlé qu' aussitôt, comme un écho immense, mille bouches s'ouvrent à la fois pour répondre; les adorateurs des idoles atteintes se lèvent, poussant des cris confus. On croirait entendre le hurlement formidable de cent meutes de chiens. Et que se passe-t-il ensuite? A l'apôtre de la nouvelle vérité viennent s'adjoindre des disciples de plus en plus nombreux qui apportent avec eux tout leur passé, leurs révoltes, leurs aspirations, leurs espoirs, leur volonté et leurs convictions. Quelques-uns se groupent près de lui, deviennent ses intimes, d'autres se contentent d'entrer avec lui en communication intellectuelle. Des hommes inconnus les uns aux autres, il n'y a qu'un instant, comme ils le sont encore au reste du monde, des hommes qui traînaient dans quelque coin solitaire une vie languissante, se ren-

contrent et s'étonnent de voir qu'ils se comprennent si merveilleusement, alors que personne, en dehors d'eux, n'entend leur langue. Ils sont jeunes, et pourtant leur existence n'est plus vide; celui-ci a eu des jouissances qu'il a payées chèrement, celui-là souffre des douleurs cuisantes, et tous ont puisé dans les jouissances et les souffrances leur enthousiasme juvénil. Leur contact a l'effet d'une étincelle électrique; ils échangent leurs pensées avec une ardeur fougueuse, se communiquent leurs haines et leurs amours, et ces sentiments débordants sont autant de ruisseaux qui se réunissent en un fleuve majestueux. Ce qu'il y a de plus beau dans le rapprochement de tels génies, c'est la crainte, le respect que, malgré la communauté de pensée, malgré la camaraderie, chacun éprouve pour l'originalité de son voisin. Ils sont tous les uns pour les autres des êtres sacrés. C'est ce que les profanes confondent souvent avec ce qu'ils appellent „l'admiration réciproque". En réalité, il n'est rien de plus différent que la flatterie qui règne aux époques de décadence et cet enthousiasme naïf pour le talent d'autrui qui caractérise les disciples d'une école.

Les coeurs y sont encore trop jeunes et trop purs pour ne pas admirer sincèrement. De jeunes talents riches et féconds ne peuvent attendre les uns des autres que des surprises merveilleuses; l'atelier intérieur des uns est toujours pour les autres un livre fermé de sept sceaux. Ces derniers ne soupçonnent point quelle forme, quelle oeuvre doit sortir de cet atelier; ils ne savent pas quelle jouissance leur est préparée. Tous vénèrent, les uns chez les autres, non point le caractère qui n'est pas encore développé, non point les qualités particulières mais quelque chose de supérieur à tout cela: l'Art qui est leur divinité. Mais rarement dans l'histoire générale de la Littérature, révolution littéraire suscita une admiration spontanée avec ce caractère d'exaltation et d'idolâtrie. Toutes les oeuvres de ce temps témoignent que cette jeune génération était comme enivrée d'amitié et de fraternité. Les poésies de Hugo à Lamartine,

à Sainte-Beuve, à Louis Boulanger, à David d'Angers, celles de Gautier à Hugo, à Jehan du Seigneur, à Borel; celles de Musset à Lamartine, à Sainte-Beuve et à Nodier, et surtout les poésies de Sainte-Beuve à tous les porte-drapeau de l'école, enfin les pages de Madame de Girardin, les dédicaces de Balzac et „les Lettres d'un voyageur" de George Sand sont l'expression éloquente d'une admiration réciproque sincère qui ne laissait aucune place à la jalousie proverbiale des poètes et des écrivains. Ils ne se glorifiaient pas seulement les uns les autres; ils s'inspiraient et se soutenaient de leurs encouragements comme de leurs conseils. C'est sur l'indication d'Emile Deschamps que Hugo se tourne vers les vieilles romances espagnoles. Gautier écrit son beau sonnet sur la tulipe pour le roman de Balzac: „Un grand homme de la province à Paris". Sainte-Beuve revoit les manuscrits de George Sand et l'assiste de ses conseils et de ses critiques. George Sand elle-même et Musset unissent à un certain moment leurs inspirations. Madame de Girardin compose un roman sous forme de lettres avec la collaboration de Méry, Sandeau et Gautier, et Mérimée amène les réalistes Beyle et Vitet au vrai camp romantique.

L'heure brève où tous ces artistes se rencontrent et s'unissent, est à proprement parler l'heure où la Littérature romantique fleurit en France. Peu de temps après, Nodier est couché dans la tombe, Hugo est exilé à Jersey, Dumas fait de la Littérature une industrie, Sainte-Beuve et Gautier entrent dans le cercle de la princesse Mathilde, Mérimée trône à la cour d'amour de l'impératrice Eugénie, Musset est assis solitairement devant son verre d'absinthe, et George Sand se retire à Nohant.

Plus tard chacun d'eux fit de nouvelles liaisons et laissa son talent se développer naturellement; mais leurs oeuvres les plus hardies, les plus fraîches, sinon toujours les plus belles et les plus parfaites, datent du temps où ils se réunissaient encore dans la maison de la rue Notre-Dame-des-Champs, où Hugo et sa belle jeune femme

vivaient avec leurs deux mille francs de pension, ou bien dans la mansarde de Borel dont le manteau à la Hernani était suspendu à côté d'une esquisse de Dévéria et d'une copie de Giorgione, dans cette même mansarde, où les jeunes romantiques étaient assis presque les uns sur les autres ou se tenaient debout quand il n'y avait plus de place pour s'asseoir.

Ces jeunes gens se regardaient comme des frères et des conspirateurs en possession d'un doux secret qui les fortifiait, et leurs oeuvres en recevaient un arome commun, un parfum semblable à celui de vins généreux d'une année extraordinaire. Ah! ce bouquet de 1830! Aucun autre dans ce siècle ce peut lui être comparé.

On cherchait dans tous les arts des voies nouvelles, hors de l'ornière commune. La flamme intérieure devait animer et affranchir la musique, faire disparaître les lignes et les contours, transformer la peinture en une symphonie de couleurs et enfin rajeunir la poésie. Dans tous les arts on visait au coloris, à la passion, au style au point que le peintre le plus original de l'époque, Delacroix, en cherchant le coloris, négligeait le dessin, que la poésie lyrique et le drame aboutissaient aux convulsions de la passion, que chez quelques-uns des jeunes, comme chez Mérimée et Gautier, de talent d'ailleurs si différent, le style était parfois toute la poésie. On voulait revenir à la nature primitive et simple. Nous avons été des rhéteurs, disait-on, nous n'avons jamais compris le naturel et la simplicité, nous n'avons jamais compris les barbares, le peuple, l'enfant, la femme, le poète.

Jusque-là le peuple avait toujours été relégué au second plan dans la poésie: dans les drames de Victor Hugo, l'homme du peuple monta sur la scène comme héros et comme vengeur. Jusque-là on avait fait parler les barbares comme des Français du XVIII^e siècle (Montesquieu, Voltaire); Mérimée peignit dans „Colomba" et „Carmen" des sentiments sauvages avec toute leur naïveté et leur fraîcheur. Chez Racine (Athalie), l'enfant avait

parlé comme une grande personne; Nodier lui donna un coeur d'enfant et mit dans sa bouche des paroles d'innocence. L'ancienne poésie française (Corneille, Molière, Voltaire) avait donné à la femme une conscience et des pensées viriles. Corneille avait peint la vertu, Crébillon fils, le vice et la légéreté; mais vertu et vice étaient chez la femme et chez l'homme choses conscientes et acquises. George Sand représenta au contraire des coeurs de femmes pleins d'une noblesse et d'une bonté innées. Madame de Staël avait dans „Corinne" représenté l'esprit supérieur de la femme comme un grand talent vainqueur. George Sand peignit dans „Lélia" le génie féminin comme une puissante sibylle. Autrefois on s'était figuré le poète comme un homme de cour à l'exemple de Racine et de Molière, ou bien comme un homme du monde à l'exemple de Voltaire et de Beaumarchais, ou bien simplement comme un brave bonhomme à l'exemple de La Fontaine. On le regardait maintenant comme le paria de la société, l'homme que la société a repoussé, le grand-prêtre de l'humanité, souvent pauvre et dédaigné, mais portant l'étoile au front et la flamme sur la langue. Hugo le célébrait dans ses poésies comme le pasteur des peuples, et de Vigny le représentait dans „Stello" et „Chatterton" comme l'enfant sublime qui aime mieux mourir de faim que d'humiler sa muse dans une tâche indigne d'elle, mais qui en mourant bénit l'humanité qui reconnaît trop tard la valeur de celui qu'elle perd.

---

## Chapitre III

# Le Romantisme

Le Romantisme en France fut dès le début essentiellement une guerre d'indépendance: on s'éprit d'enthousiasme pour le moyen âge que le XVIII^e siècle avait proscrit et pour les poètes du XVI^e siècle Ronsard, du Bellay etc. que le siècle classique de Louis XIV avait, dédaignés, on s'insurgea contre l'imitation inepte de l'antiquité et contre la sotte habitude qu'on avait contractée de représenter les peuples de tous les temps comme des Français et des contemporains, et la campagne s'ouvrit par le cri de guerre „respect de la couleur locale", c'est-à-dire, respect du caractère particulier des peuples et des pays étrangers aussi bien que des temps reculés. Cela seul était toute une révolution dans la poésie française. On comprenait enfin à quel préjugé on avait obéi jusque là en peignant l'homme en général et en faisant de tout homme plus ou moins un Français; on reconnaissait que l'humanité „en général" n'existe pas, qu'il y a seulement des races, des tribus, des peuples, des familles, que le Français est encore moins que tout autre le représentant de toute l'humanité. Il fallait donc sortir de soi-même pour comprendre l'humanité et la peindre. Ce mot de ralliement „Respect de la couleur locale" donna à l'art et à la critique en France, pendant ce siècle, un nouvel essor.

On essaya alors de faire l'éducation du public et de le gagner à la nouvelle doctrine. On n'écrivit point pour plaire, et c'est ce qui assure aux oeuvres de cette époque une valeur durable. C'est pour cette raison qu'un critique qui, comme moi, étudie les grands courants de la littérature s'arrêtera de préférence à des oeuvres romantiques qui ont eu peu de vogue, pendant qu'il se contentera de

mentionner à peine un poète et un écrivain comme Scribe qui, durant toute une génération, a dominé toutes les scènes de l'Europe.

Tant qu'un poète, en effet, ne saisit pas l'essence profonde de l'âme humaine, tant qu'il n'ose ou ne peut pas composer son oeuvre avec le pur désintéressement de l'artiste, tant qu'il n'ose ou ne peut pas camper devant nous ses héros, en les dépouillant de tout voile, et nous donner une image de la nature humaine telle qu'elle s'est révélée à lui, sans la mutiler ou la farder, tant qu'il demande conseil à son public, qu'il prend pour guides les préjugés, l'ignorance, les mensonges, la grossièreté et la sentimentalité de son public, il peut bien obtenir le plus grand succès — ce qui est le cas ordinaire — mais pour moi, il n'existe pas, et son oeuvre est sans valeur pour l'histoire littéraire telle que je la comprends. Tous ces bâtards, issus d'un mariage de raison entre un esprit poétique et l'être équivoque qui s'appelle l'opinion publique, toutes ces oeuvres inspirées par le goût et la morale du public sont, après une génération sans chaleur et sans vie; elles ne possèdent point de force vitale propre, elles ne craignent que des lecteurs qui déjà sont morts, elles ne cherchent qu'à satisfaire des conditions qu'on ne leur demande plus depuis longtemps. Toute oeuvre au contraire, qui ne vise point au succès et dans laquelle un auteur indépendant ose parler librement comme il sent, et peindre comme il voit, est et reste un monument inappréciable.

La contradiction entre cette critique sévère des ouvrages composés en vue du succès et l'influence énorme exercée sur l'auteur par la société dans laquelle il vit n'est qu'une contradiction apparente. Assurément, il est impossible à un poète de sortir complètement de son siècle; mais le courant qui l'entraîne est toujours double: il y a un courant supérieur et un courant inférieur; se laisser porter et pousser par le premier, c'est signe d'impuissance et de mort. En d'autres termes, il existe à chaque époque des idées et des formes dominantes et privilégiées qui ne

sont pourtant que des enveloppes vides, depuis longtemps usées et pétrifiées, un legs du passé; mais il est une classe toute différente d'idées encore informes qui planent pour ainsi dire dans l'air et que seuls les esprits les plus ouverts et les plus perspicaces pressentent avant leur plein épanouissement. C'est vers celles-ci que convergent toutes les aspirations et tous les efforts.

En 1826, des acteurs anglais jouèrent à Paris, et, pour la première fois, les chefs d'oeuvre de Shakespeare: Le Roi Lear, Macbeth, Hamlet furent dignement représentés sur la scène française. Sous l'impression de ces représentations. Hugo écrivit sa préface de Cromwell qui devint le programme de la nouvelle littérature. La guerre d'indépendance dans le domaine de la poésie commença par un assaut contre la tragédie classique française qui était sans contredit le point le plus faible et le plus exposé de toute la tradition littéraire. Hugo ignorait à peu près combien cette tragédie classique avait déjà été attaquée dans toute l'Europe; aussi son manifeste n'offre-t-il rien de bien nouveau à qui connaît les critiques beaucoup plus anciennes de Lessing, de Schlegel et des romantiques anglais; mais c'était pourtant quelque chose de transporter la lutte sur le sol même de la France. Si l'on ne considère pas la préface de Cromwell au point de vue historique, les efforts déployés par Hugo pour démontrer l'absurdité des règles classiques (règles des trois unités etc. semblent aux lecteurs d'aujourd'hui aussi dépourvus d'intérêt que les inepties mêmes contre lesquelles ils sont dirigés. Mais il ne faut pas oublier que Boileau régnait encore en France, à cette époque, en maître incontesté et que son autorité était toujours souveraine.

Les pages où Hugo développe sa théorie propre de l'art présentent un intérêt psychologique bien supérieur, quoiqu'il soit trop poète et trop peu penseur pour apporter dans ses démonstrations des preuves satisfaisantes.

Il veut, avant tout, combattre l'abstraction et l'imitation de l'antiquité dans la tragédie, et, chose assez singu-

lière, c'est au nom du christianisme, et en s'appuyant sur une division historique tout aussi arbitraire que celle de son contemporain Cousin, qu'elle nous rappelle, qu'il part en guerre contre la tragédie classique. Il distingue trois grandes périodes dans l'histoire du monde: la période primitive qui est celle de la poésie lyrique, la période antique qui est celle de la poésie épique et la période chrétienne qui est celle du drame. La religion chrétienne nous apprenant que l'homme est composé d'une double essence, l'une animale, l'autre spirituelle, d'un corps et d'une âme, la poésie chrétienne qui est la poésie des temps modernes devra unir dans la même oeuvre ces deux „types" autrefois séparés, le sublime et le grotesque.

Il n'est donc pas nécessaire que la tragédie soit toujours solennelle: elle doit, en se développant, faire place au drame. En allant jusqu'au fond de la pensée de Hugo, on arrive à la conclusion suivante: le but véritable et suprême de l'art est d'éviter le Beau abstrait en restant près de la nature. Nous voulons, nous dit-il en substance, fouler au pied les convenances, nous ne voulons plus être obligés d'écarter de la grande poésie tout ce qui rappelle en nous l'élément physique. Ainsi, le juge dira: „à la mort et allons diner"; La reine Elisabeth jurera et parlera latin; Cromwell dira: „J'ai le parlement dans mon sac et le roi dans ma poche"; César dans son char de triomphe aura peur de verser. Le mot de Napoléon: „Il n'y a qu'un pas du sublime au ridicule" semble à Hugo le cri d'angoisse qui résume le drame comme la vie.

Si exagérée que soit l'expression, le sens pourtant en est simple et clair; il s'agit pour Hugo de démontrer la valeur esthétique du laid. En d'autres endroits, il dira que „le beau n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation, tandis que le laid n'est qu'un détail d'un grand ensemble qui nous échappe"; il dira encore que „le beau n'a qu'un

type que le laid en a mille etc. . . .“ ses adversaires interprètèrent sa théorie en l'altérant. Le laid, lui firent-ils dire, c'est le beau (ainsi que le chantent les sorcières de Macbeth), et ils lui opposèrent les mêmes critiques qu'on adresse de nos jours au naturalisme le plus déclaré.

Le romantisme français n'était-il donc d'après cela qu'un naturalisme légèrement voilé? Ce que Hugo demandait au nom de la jeune génération, c'était bien en effet la nature, la vérité, la couleur locale et la couleur historique. George Sand n'est qu'une fille de Rousseau et l'apôtre de l'évangile de la nature, Beyle et Mérimée déifient la nature d'une façon brutale et élégante, Balzac est aujourd'hui encore salué comme le fondateur et le chef de l'école réaliste.

Si Hugo pourtant aimait la nature et la vérité, en même temps et avant tout, il visait à l'effet au moyen des contrastes, à l'opposition marquée du corps et de l'âme, comme au moyen âge, et à un romantisme dualiste fondé sur cette opposition: „La salamandre, dit-il, soulève l'ondine, le gnome embellit l'elfe.“

Il voulait le naturel, mais il pensait ne pouvoir l'atteindre que par le rapprochement des contraires, par la fusion de deux abstractions: la beauté et l'animalité Esméralda et Quasimodo, la passion de la courtisane et l'amour le plus pur chez Marion de Lorme, la soif du sang et l'amour maternel chez Lucrèce Borgia.

Dès sa première jeunesse, pour ainsi dire, la nature fut devant lui comme un grand Ariel-Caliban représentant à la fois l'idéalisme le plus transcendant et l'animalité la plus monstrueuse. Nous retrouvons là la conception de la nature des peuples du nord qui plus tard céda la place chez Hugo à un vaste panthéisme dont le beau et profond poème „le Satyre“ de la „Légende des siècles“ fut l'expression la plus parfaite.

Cet amour pour la nature et cet enthousiasme pour ce qui lui est précisement le plus opposé se rencontrent dans toute la littérature du temps.

On chante bien la nature sans doute, mais ce qu'on fuit comme prosaïque, vulgaire, commun, ce n'est trop souvent que la nature elle même dans sa simplicité. La nature qu'on aime, c'est la nature romantique.

George Sand et Gautier échappent à la triste réalité en se refugiant, l'une dans le royaume enchanté des rêves, l'autre dans le domaine de l'art. Dans la „Lélia“ de George Sand, et le „Père Goriot“ de Balzac, un galérien plein d'énergie et de noblesse d'âme juge la société. Balzac alla même jusqu'à écrire des histoires fantastiques sur le modèle des contes d'Hoffmann. Et ce n'est pas seulement dans leurs personnages que les romantiques fuient souvent la simplicité et la vulgarité, ils les fuient plus encore dans leur langue. Celle-ci devint bientôt si déclamatoire et si emphatique qu'elle laissa loin derrière elle la langue classique. C'était l'âge d'or des épithètes enflammées, fulgurantes qu'on enchâssait dans le style comme des pierres précieuses. Ces épithètes ouvraient des horizons infinis, et, à cet égard, on peut dire que la langue des poëtes de cette époque était aussi romantique que leur idéal.

Chez Hugo, le fondateur de l'école, ce double amour de la nature et de ce qui s'en éloigne le plus tenait à une particularité remarquable: son regard avait été dressé à voir et à trouver partout des contrastes; sa tournure d'esprit était l'antithèse déclamatoire. Déja, dans le mélodrame „Inès de Castro“ qui remonte à ses années d'enfance, on voit, comme plus tard dans „Marie-Tudor“, d'un côté de la scène le trône, de l'autre l'échafaud, le souverain en face du bourreau. Peu de temps avant d'écrire sa préface de Cromwell, Hugo allait souvent se promener, nous dit sa femme, sur l'un des boulevards extérieurs, le boulevard Montparnasse. „Or, à ce moment, poursuit-elle, des acrobates et charlatans avaient dressé leurs tentes tout en face du cimetière. Cette vive opposition du charlatanisme et de la mort l'affermit dans son dessein de composer un drame où les contrastes se toucheraient; là aussi, il conçut l'idée de son troisième

acte de Marion de Lorme où la marquise de Nangis essaie en vain de sauver son frère de l'échafaud, pendant que, par contraste, le fou fait des grimaces horribles."

Dans la préface de Cromwell, Hugo insiste sur le devoir qu'a le poète de transporter son action sur la scène historique. „Le poète, dit-il, oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart ou décapiter Charles I et Louis XVI ailleurs que dans ces places sinistres d'où l'on peut voir White-Hall et les Tuileries, comme si leur échafaud servait de pendant à leur palais?"

Malgré tout ce qu'il peut dire, Hugo regarde la nature sans la comprendre; il ne voit pas son action sur l'âme humaine, il n'aperçoit en elle que de grands symboles du destin et de ses variations, et il les oppose entre eux comme les décors d'un mélodrame.

Regardons de près et demandons-nous ce qu'il y a au fond de sa doctrine. Ne sommes-nous pas là en présence d'une particularité tout à fait remarquable qui jusqu'à un certain degré caractérise la plupart des romantiques français et que je puis résumer ainsi sous la forme la plus concise: le romantisme français, malgré les éléments généraux qu'il a empruntés au romantisme des peuples voisins, n'est, sous beaucoup de rapports, qu'une sorte de classicisme issu de la rhétorique classique française?

C'est chose bizarre de voir comme la signification des mots s'altère avec le temps. Quand on introduisit en Allemagne le mot „romantique", il était à peu près synonyme de „roman" et désignait les jeux de mots, les concetti, les sonnets et les canzons; les premiers romantiques étaient épris du catholicisme „roman" et du grand poète „roman", Caldéron, dont ils louèrent, traduisirent et firent connaître les oeuvres. Lorsqu'il passa en France un siècle plus tard, le romantisme était déjà tout autre: c'était la culture germaine et anglo-saxonne opposée à la culture romane gréco-latine. Le romantisme français eut donc un cachet germain et anglo-saxon.

L'explication bien simple de ce fait est qu'en règle générale une littérature étrangère ne peut exercer sur une autre littérature qu'une influence romantique.

Quand un peuple, comme les Grecs, réalise l'unité de culture nationale, il produit un art et une littérature classiques; mais quand il laisse pénétrer chez lui une culture étrangère différente de la sienne, cette culture étrangère lui paraît romantique, c'est-à-dire qu'elle est comme un paysage vu à travers un verre coloré.

Les romantiques français firent peu de cas de leurs qualités nationales, de la netteté, de la clarté limpide de leur littérature. Ils admirèrent Shakespeare et Goethe parce que ceux-ci ne disséquaient point le coeur humain comme Racine et souvent aussi Corneille, parce qu'ils n'analysaient point sur la scène des sentiments, mais qu'ils y jetaient la vie humaine tout entière; ils se proposèrent de les imiter.

Mais qu'arriva-t-il? Entre les mains de Lamartine de Vigny, de G. Sand, de Sainte-Beuve, la vie fut de nouveau analysée et disséquée; entre celles de Hugo et de Dumas, les contrastes calculés de la tragédie classique furent renouvelés; l'ordre, la mesure, la distinction aristocratique, une langue transparente et sobre devinrent chez Nodier, Beyle et Mérimée, tout comme chez les classiques du XVIII^e siècle, les qualités poétiques indispensables. L'imagination capricieuse, légère, aérienne qui réunit dans une seule oeuvre, pour en former un grand tout symbolique, les conceptions les plus diverses et les plus fantastiques, les contrées les plus différentes, les temps modernes et l'antiquité, les choses divines et les choses humaines, le réel et l'impossible, les légendes populaires et les allégories profondes, toute cette poésie vraîment romantique leur fut refusée. Ils ne virent point la danse des elfes dans la prairie et n'entendirent point leurs chants magiques. Ils étaient latins, sentaient et composaient comme des latins, et ce mot „latin“ est synonyme de classique.

Si on applique le terme „romantique“, ainsi qu'on le fait ordinairement, aux oeuvres où la forme, pour ainsi dire, déborde le sujet, où celui-ci n'est plus contenu ni dominé par une forme sensée et logique, comme par exemple, aux oeuvres de Jean-Paul et de Tieck, voire même de Shakespeare et de Goethe, dans „le songe d'une nuit d'été“ de l'un et la seconde partie de „Faust“ de l'autre, tous les romantiques français sont des classiques. Le drame romantique de Hugo est abstrait, clair, bien ordonné et déclamatoire comme une tragédie de Corneille.

Ce nom de Corneille m'amène tout naturellement et involontairement à indiquer, en même temps que le caractère commun des deux époques, le caractère général de la race française.

Dans Hugo qui semble combattre Corneille, le grand tragique du XVII^e siècle revit tout entier.

Il entre en effet dans la composition du caractère français des éléments multiples: la tendance au scepticisme, l'amour de la plaisanterie et de la satire que nous trouvons dans Montaigne, La Fontaine, Molière Mathurin, Régnier, Pierre, Bayle etc. l'esprit gaulois qui revit dans Rabelais, Diderot, Balzac, l'héroïsme et l'enthousiasme qui coulent à flots dans Corneille et qui jaillissent de nouveau dans Hugo.

Qu'on compare le pathétique de Hugo à celui des autres poètes, on en trouvera à peine un dans l'histoire des littératures à qui il ressemble autant qu'au vieux Corneille. Leur style pompeux et déclamatoire, à tous deux, conserve des traces indéniables de l'influence espagnole qu'ils avaient subie l'un et l'autre, Corneille, en étudiant Lope de Véga, Hugo, pendant son séjour en Espagne, dans sa jeunesse. Le drame qui rendit Corneille célèbre est „le Cid“ qui traite un sujet espagnol et qui est rempli de l'esprit castillan; la pièce qui fit la gloire de Hugo est „Hernani“, un sujet espagnol également qui a emprunté à Caldéron ses idées sur l'honneur. Ces deux drames sont la glorification du plus pur héroïsme. Ce n'est pas l'homme tout entier que Corneille représente, mais le

héros; Hugo complète la peinture du héros en lui donnant, pour la symétrie, une passion farouche et sauvage.

Arrêtons-nous un instant à Hernani autour duquel se livra la lutte acharnée entre les partisans du passé et les partisans des théories nouvelles. Les incidents qui se produisirent à la première représentation sont connus; on les a souvent racontés. Avant même la représentation, des intrigues de toutes sortes s'étaient formées pour faire échouer la pièce. Les disciples de l'ancienne école écoutaient aux portes pendant les répétitions, saisissaient quelques vers au vol et les parodiaient. Le poète dut disputer à la censure chacun des vers de son drame; un seul d'entre eux:

„C'était d'un imprudent, seigneur roi de Castille,
Et d'un lâche . . . . . .“

fit verser des flots d'encre. A la fin, acteurs et actrices se mirent aussi de la partie et ne jouèrent plus qu'à contre-coeur. Hugo avait, on le sait, congédié la claque à gages et s'était tout simplement réservé trois cents places pour les trois premiers soirs. Ses plus chauds partisans qui, de leur propre aveu, passaient les nuits à écrire „Vive Hugo“ sous les arcades de la rue de Rivoli, dans la malicieuse intention d'exciter la bile des bons bourgeois, enrôlaient les jeunes peintres, architectes, sculpteurs, poètes, musiciens, imprimeurs qui tous, ainsi que l'indique le mot d'ordre donné par Hugo „Hierro“ (Fer), étaient prêts à opposer à ses adversaires une barrière de fer.

Au lever du rideau, la tempête se déchaîna et dès lors, ce fut chaque soir un tel vacarme qu'on avait grand peine à jouer la pièce jusqu'au bout. Pendant cent représentations consécutives, Hernani fut sifflé, mais toujours les sifflets furent couverts par les applaudissements frénétiques d'une jeunesse enthousiaste qui ne se lassait point d'écouter les vers du maître vénéré et de les défendre contre la haine d'ennemis puissants.

Ce détail sans doute ne paraitra point d'une bien grande importance, et pourtant jusqu'à présent ce n'est

qu'en France qu'il s'est trouvé une jeunesse aussi ardente, un tel esprit de solidarité en dehors d'une association organisée, un tel désintéressement et un dévouement si admirable pour soutenir l'honneur d'un autre.

Les adversaires louaient des loges entières et les laissaient vides pour que les journaux pussent annoncer le lendemain qu'on avait joué devant des banquettes. Quelques-uns tournaient le dos à la scène, d'autres prenaient des airs désespérés, comme s'ils ne pouvaient attendre la fin de la pièce, lisaient leurs journaux, ouvraient et refermaient les portes avec fracas, riaient dédaigneusement aux éclats, bâillaient, criaient, sifflaient et s'attiraient ainsi des ripostes violentes.

Tous les sentiments dans Hernani sont exprimés avec une intensité énergique. Le héros a la noblesse et la générosité d'un jeune homme de vingt ans. C'est par grandeur d'âme qu'il s'est fait chef de brigands, et il est si peu sensé qu'il accumule les plus grosses sottises par pure magnanimité, qu'il se montre en public, laisse échapper son ennemi mortel et se livre lui-même. Comme chef de brigands, il exerce une autorité absolue sur sa troupe, mais seulement par sa valeur, car ses actions sont celles d'un enfant.

Combien de réalité et de vie néanmoins dans le drame d'Hernani!

Ce bandit politique et idéal qui est en guerre avec la société et qui commande une troupe fidèle et enthousiaste, c'était l'image du poète lui-même aux prises avec ses adversaires, mais en même temps adulé par une foule de jeunes gens qui remplissaient les galeries et l'orchestre aux représentations et qui se plaisaient à se montrer en brigands. M^me^ Hugo dépeint de la manière suivante les spectateurs qui, sur l'invitation du poète, assistèrent à la première représentation: „ils avaient tous, nous dit elle, des airs farouches, avec leurs longues barbes et leurs longs cheveux; ils portaient toutes sortes de costumes étranges, des pourpoints de velours et des manteaux espagnols, des

gilets à la Robespierre et des bérêts Henri III; ils se montraient en plein jour à Paris à l'entrée des théâtres, avec les coiffures et les costumes des siècles et des pays les plus divers". Leur enthousiasme pour Hugo égalait celui des brigands pour leur chef; ils savaient que dans une lettre anonyme on l'avait menacé de mort „s'il ne retirait pas sa pièce dégoûtante". Et bien que cette menace sans doute ne dût point être prise au sérieux, deux d'entre eux pourtant l'accompagnaient toujours, malgré la longue distance, quand il en revenait. Parmi les papiers de Hugo se rapportant à cette époque, se trouve une lettre du peintre Charlet qui reflète fidèlement l'état d'esprit de la jeunesse d'alors. „Quatre de mes janissaires, dit „Charlet, m'offrent leurs services; je les mets à votre „disposition et vous demande quatre places pour ce soir, „s'il n'est pas trop tard. Je garantis mes hommes; ce „sont gens à couper des têtes pour avoir les perruques. „Je les ai confirmés dans ces nobles sentiments et je vous „les envoie munis de ma bénédiction paternelle. Ils sont „à genoux, j'étends la main sur eux et leur dis: „Jeunes „gens, que Dieu vous protège, votre cause est juste, faites „votre devoir. „Ils se lèvent et j'ajoute: „Maintenant, „enfants, veillez sur Victor Hugo, car le Seigneur est un „brave homme, mais il a tant à faire que notre ami doit „avant tout compter sur nous. Allez et soyez dignes de „votre maître. Amen.

Votre tout dévoué corps et âme Charlet"

Soutenu par un tel enthousiasme, l'art romantique enleva la première redoute ennemie malgré la résistance la plus opiniâtre et remporta la première victoire décisive.

La jeunesse retrouvait sur la scène, sous une forme plus passionnée ses propres révoltes, l'amour de l'indépendance qui la soulevait, son courage et son ardeur de dévouement, ses aspirations idéales et érotiques et tous les coeurs se fondaient à ce spectacle.

C'était en février 1830, cinq mois avant la Révolution de Juillet: le matérialisme le plus grossier répandait partout

sa couleur terne; tout en France était ordonné avec symétrie comme les allées du parc de Versailles, le gouvernement était entre les mains de vieillards hostiles à la jeunesse, qui avaient fait jadis de bons vers latins et qui, par leur impeccable correction, semblaient dignes de leurs fonctions. Ils étaient là élégamment vêtus et cravatés, le cou serré dans leurs cols montants, pendant que les jeunes se tenaient à l'orchestre, l'un avec ses longs cheveux qui lui tombaient jusqu'à la ceinture et son pourpoint de satin écarlate, l'autre avec son chapeau à la Rubens, et sans gants . . . . . Ces jeunes haïssaient la bourgeoisie imbécile et toute-puissante, comme Hernani haïssait la tyrannie de Charles-Quint. Ils se sentaient frères; eux aussi, dans leur pauvreté et leur fierté, étaient des brigands de la montagne, quelques-uns imbus des idées républicaines, la plupart vrais disciples de l'art. Presque tous étaient déjà des génies: Balzac, Berlioz, Gautier, Gérard de Nerval, Borel Préault, et ils regardaient leurs adversaires avec dédain. Ils avaient conscience de n'être pas, eux au moins, comme ceux-ci, des protégés, des mendiants à la poursuite des charges et des honneurs.

Ce furent eux qui, quelques mois plus tard, firent la Révolution de Juillet et donnèrent à la France, dans les années qui suivirent, un art et une littérature incomparables. Leurs regards, pour le moment, étaient donc dirigés sur Hernani. Et que virent-ils dans l'autre personnage principal, dans Charles-Quint?

Celui-ci apparait tout d'abord sous un jour défavorable; on se défie un peu de l'amour ardent de ce souverain si froid et si rusé pour Dona Sol, quand on le voit surtout recourir à la violence pour la conquérir; mais le poète a su à la fin le relever à nos yeux en nous montrant la puissante ambition qui enfle son coeur.

Ce fut le grand monologue de Carlos sur le tombeau de Charlemagne qui décida du succès de la pièce, et, en effet, ce monologue, si souvent raillé, n'en est pas moins un pur chef-d'oeuvre. Ce n'est pas à dire que ce

ne soit pas une grosse inexactitude historique de prêter à Charles-Quint les pensées qu'il exprime. Cependant le monologue nous intéresse par la fidélité avec laquelle il reflète les rêves et les idées politiques de la génération de 1830, aussi bien que par le génie politique qui s'y révèle et par cette perspicacité étonnante parfois chez des poètes, que, Schiller, agé de 21 ans, avait montrée dans „Fiesco."

Qu'on relise la description de la situation politique de l'Europe par Carlos:

„Un édifice avec deux hommes au sommet,
„Deux chefs élus auxquels tout roi né se soumet.
„Presque tous les Etats, duchés, fiefs militaires,
„Royaumes, marquisats, tous sont héréditaires;
„Mais le peuple a parfois son pape et son César,
„Tout marche et le hasard corrige le hasard
„De là vient l'équilibre et toujours l'ordre éclate.
„Electeurs de drap d'or, cardinaux d'écarlate,
„Double sénat sacré dont la terre s'emeut,
„Ne sont là qu'en parade, et Dieu veut ce qu'il veut.
„Qu'une idée, au besoin des temps un jour éclose,
„Elle grandit, va, court, se mêle à toute chose,
„Se fait homme, saisit les coeurs, creuse un sillon,
„Maint roi la foule aux pieds ou lui met un bâillon;
„Mais qu'elle entre un matin, à la diète, au conclave
„Et tous les rois soudain verront l'idée esclave
„Sur leurs têtes de roi que ses pieds courberont
„Surgir, le globe en main ou la tiare au front".

Ce n'est certainement pas Charles-Quint que le poète a voulu faire parler ici, mais bien plutôt Napoléon dont il venait de glorifier l'éperon en même temps que la sandale de Charlemagne dans l'ode à la colonne Vendôme.

Car il ne faut pas oublier que l'enthousiasme alors général pour Napoléon ne signifiait pas qu'on était bonapartiste, mais qu'on était simplement l'ennemi du gouvernement. Le Napoléon qu'on déifiait n'était pas le despote de la France, c'était le peuple personnifié par opposition

aux rois, et c'est pourquoi la jeune génération applaudissait chaleureusement les vers suivants:

„ . . . . . — Rois regardez en bas!
— Ah! le peuple! Océan! onde sans cesse émue!
Où l'on ne jette rien sans que rien ne remue!
Vague qui broie un trône et qui berce un tombeau!
Miroir où rarement un roi se voit en beau!“

Ce sont, on le voit, des idées révolutionnaires tout à fait modernes que Charles-Quint exprime constamment; sur le bord de sa tombe, il devient l'empereur populaire que les temps modernes ont si souvent rêvé: son immense ambition est purifiée par l'ardent désir qui le pousse à quelque grande action. Lui, qui au début avait été si antipathique à la jeunesse et que ses basses convoitises mettaient si fort au-dessous d'Hernani et de sa fière amante, il sait à la fin renoncer et pardonner en empereur, et, du même coup, Hernani et Dona Sol, dans l'ivresse de leur bonheur, passent au second plan. La main sur son coeur, il se parle ainsi à lui-même:

Eteins-toi, coeur jeune et plein de flamme!
Laisse régner l'esprit que longtemps tu troublas.
Ces amours désormais, tes maîtresses, hélas!
C'est l'Allemagne, c'est la Flandre, c'est l'Espagne.
(l'oeil fixé sur sa bannière)
L'empereur est pareil à l'aigle sa compagne;
A la place du coeur, il n'a qu'un écusson.

De telles paroles allaient droit au coeur de l'ardente jeunesse qui était le vrai public de Hugo et que la tragédie de l'ambition remuait aussi profondément que le spectacle de la lutte pour l'indépendance.

Ces jeunes génies savaient que c'est en sacrifiant sur l'autel du devoir les plus tendres sentiments et les plus nobles aspirations de l'âme qu'on laisse s'accomplir les hautes destinées de l'humanité et qu'on se forme une volonté virile. Ils ne pouvaient donc manquer de comprendre Charles-Quint.

Le V^e acte est comme la perle du drame de Hugo. Dans le duo lyrique des deux amants, l'amour éclate tel que le concevait la jeunesse de l'époque et tel qu'elle désirait le voir représenté. Cet entretien sur le seuil de la chambre nuptiale qu'ils ne doivent jamais franchir, ce mélange de bonheur si vif et si „grave qui exigerait des coeurs de bronze où il pourrait se graver," de crainte qu'il ne soit un jour détruit, cette sensualité chaste et morale chez Dona Sol, pure et ardente chez Hernani, enivrante chez tous deux, cette exaltation divine chez l'une et ce désir impétueux chez l'autre d'oublier le passé dans la félicité du présent, — tout cela c'était le romantisme que la jeunesse voulait et qu'elle saluait d'un tonnerre d'applaudissements.

Hernani est très imparfait comme drame: c'est une oeuvre lyrique souvent déclamatoire à l'excès; mais c'est au moins l'oeuvre d'un esprit indépendant et puissant qui s'y révèle tout entier dans son essence intime. Hugo en effet se présente à nous dans Hernani, avec tout son génie et aussi ses étroitesses, avec son caractère et son passé: ce sont ses idées sur la liberté et la puissance, sur l'honneur, la noblesse, l'amour et la mort que ses personnages expriment.

Mais Hernani, ce n'est pas seulement. Victor Hugo et l'Espagne de 1519; c'est encore toute la jeune génération et une grande partie de la France de 1830; c'est la jeunesse de la Révolution de Juillet, c'est une image de la France qui, à la lumière du romantisme, s'est agrandie pour devenir l'image du monde rêvée par les poètes.

Si on étudie toute une littérature, au lieu de s'arrêter à une oeuvre particulière, on voit se dérouler devant ses yeux toutes sortes d'images qui reflètent les idées, les sentiments, les hommes, le monde d'une époque. On peut alors se demander comment ces images s'harmonisent et ainsi déterminer le caractère de cette époque. On peut ensuite les faire passer devant soi dans l'ordre où elles

se présentent dans l'histoire, observer comment elles se transforment et déduire de leurs formes successives la loi de leurs transformations. On voit alors, pour ainsi dire, émerger les flèches qui indiquent la direction des courants intellectuels.

Chapitre IV

## Nodier.

Depuis 1824, il existait à l'extrémité de Paris, dans le voisinage de l'Arsenal, un modeste salon appelé les petites Tuileries, les Tuileries de l'école romantique, où Hugo, Dumas, Lamartine, Sainte-Beuve, Musset et Vigny se réunissaient presque tous les dimanches soir. Le maître appartenait, par son grand âge, à la génération précédente, car il était né en 1780, mais il n'en était pas moins partisan déclaré de la nouvelle Littérature qu'il prenait ouvertement sous sa protection. C'était Charles Nodier.

Nodier avait été témoin dans son enfance, à Besançon et à Strasbourg, de toutes les horreurs de la Révolution; plus tard il avait composé des chants contre Napoléon, avait été enfermé quelque temps comme suspect et livré à toutes sortes de vexations, et cette existence tourmentée avait fortement excité son imagination. A dix-huit ans, linguiste et naturaliste précoce, il avait déjà publié un ouvrage sur les onomatopées de la langue française et un autre sur les antennes et les organes auditifs des insectes: il apprit ainsi de bonne heure à maîtriser sa langue et à pénétrer dans les détails et les secrets des choses. Son premier essai poétique, „le Peintre de Salzbourg", une des premières werthériades françaises, appartient à ce genre d'ouvrages que j'ai résumés sous le nom de „Littérature d'émigrés" et qui, en France, désignèrent une sorte de

romantisme avant le Romantisme et furent comme l'introduction de la grande école romantique. Mais de tous ces précurseurs du Romantisme, Nodier est le seul qui ait non seulement vécu, mais encore écrit dans la génération suivante. Sa vie, je l'ai dit, fut très agitée; il s'était d'abord réfugié, comme émigré, dans le Jura, puis avait fondé un journal en Illyrie, et enfin était devenu bibliothécaire à Paris.

Ce qui le caractérise tout particulièrement comme écrivain, c'est qu'il fut toujours en avance de dix ou de vingt ans sur les mouvements littéraires de son époque. Son roman „Jean Sbogar“ une histoire de brigands dont le héros est une sorte de Charles Moor*) illyrien et qui fut ébauché en Illyrie en 1812 et publié en 1818, est, tout en manquant de vie et d'intérêt, cependant bien curieux, parce que l'auteur, longtemps avant Proudhon et l'apparition du communisme moderne en Europe, a mis dans la bouche de son héros quelques-uns des sophismes les plus fameux de cette doctrine. Jean Sbogar dit: „Le pauvre qui vole ne fait que reprendre légitimement une pièce d'argent ou un morceau de pain des mains du premier voleur. Montre-moi une force qui se donne le nom de loi je te montrerai un vol qui porte le nom de propriété.

Qu'est-ce donc que la loi fondamentale d'égalité? Est-ce la loi agraire? Non, c'est un contrat de vente, rédigé par des intrigants qui espéraient devenir riches, et qui livre le peuple aux riches.

La liberté n'est point si rare qu'on le dit. L'homme fort la possède dans son poing et le riche dans sa bourse. Tu es maître de mon argent, je suis maître de ta vie. Donne-moi l'argent et tu auras la vie sauve“.

Jean Sbogar n'est pas, on le voit, un brigand ordinaire, mais un brigand philosophe: le trait le plus réaliste en sa personne est qu'il porte des boucles d'oreilles, et encore s'en est-il fallu de bien peu que M^me^ Nodier ne le fît

---

*) le héros des „Brigands“ de Schiller.

disparaître. Ordinairement Nodier se réglait aveuglément sur le goût et les désirs de sa femme; mais quand d'aventure il lui prenait fantaisie de lui désobéir et qu'il prétextait qu'une fois n'est pas coutume, elle ne manquait pas de lui dire: „N'oublie pas que tu n'as pas voulu me sacrifier les boucles d'oreilles de Jean Sbogar". Il paraît que ce furent là les seules querelles littéraires des deux époux.

„Jean Sbogar" était déjà tombé dans l'oubli quand on lut dans les mémoires de Napoléon qu'il avait charmé la captivité de l'empereur à Ste Hélène.

Pourtant Jean Sbogar ne révélait pas encore les qualités distinctives de Nodier qui ne se développèrent qu'au moment où se créa la véritable école romantique. Il n'était encore, pour ainsi parler, que sur le seuil de la nouvelle Littérature.

Le jugement de Nodier sur le roman de jeunesse de Hugo „Han d'Islande" est un petit chef-d'oeuvre de critique, où la supériorité intellectuelle est tempérée par une grâce aimable et prévenante: ce fut l'origine de l'amitié qui unit les deux poètes. Hugo y est si parfaitement jugé qu'un lecteur d'aujourd'hui pourrait croire que Nodier a connu les ouvrages postérieurs de l'illustre poète, et il fallait réellement un grand don de divination pour les pressentir dans „Han d'Islande".

Les Contes de Nodier ont une grâce et un charme tout à fait particuliers dans la Littérature française. Le sujet qu'il aime à traiter avec une délicatesse extrême, c'est le premier éveil de l'amour dans le coeur du jeune homme ou de la jeune fille: ses contes sont donc comme la première rosée du matin qui vient se poser sur les âmes neuves; ils rappellent l'arome des bois au printemps.

On est, on le sait, souvent bien embarrassé pour trouver dans la Littérature française des ouvrages de quelque valeur à l'usage des jeunes filles, — car la Littérature française n'est point faite heureusement pour ces aimables lectrices, — mais des Contes comme la „Thérèse Aubert" ou les „Souvenirs de Jeunesse" de Nodier forment

des exceptions. On pourrait craindre tout au plus que ces livres aussi langoureux que chastes n'excitent trop l'imagination des jeunes filles: l'amour n'y est encore qu'une amitié vague et indéfinie, mais il est si puissant qu'il s'empare de tout l'être humain. Le charme de la vie sentimentale qui y est décrite vient de ce que l'expérience n'a point encore fait naître la défiance, qu'un orguèil vrai ou faux ne ferme point encore le coeur. Comme toutes les „Nouvelles" reposent sur des souvenirs de jeunesse de l'auteur, sur ses expériences personnelles, la Révolution avec toutes ses horreurs en forme toujours le fond sombre et terrible. Elles se terminent régulièrement par la séparation forcée ou la mort de l'amante.

Le caractère de Nodier était fait surtout de sentimentalité puérile. Toute sa vie, ce conteur fut un grand enfant et garda une pudeur virginale.

A cette fraîcheur et à cette naïveté de sentiment s'allia chez Nodier une imagination si étrange et si féconde qu'on pouvait se figurer qu'il était toujours soumis à des hallucinations ou à des rêves. Il avait ce défaut particulier, commun à beaucoup d'écrivains, de ne pouvoir presque jamais dire la vérité. On ne savait jamais exactement — et il ne le savait pas lui-même — si ce qu'il disait était vrai ou inventé. Il y avait toujours place chez lui pour la plaisanterie.

Il n'y eut point de Français plus amusant que lui, il n'y en eut point qui s'indignât moins, quand on lui disait qu'on ne croyait pas un mot de tout ce qu'il racontait.

Au cours d'un voyage que Nodier et Hugo firent avec leurs femmes dans le midi de la France, ils descendirent dans un hôtel à Essonnes pour déjeuner. C'était là précisément qu'on avait arrêté Lesurques, exécuté en 1796 comme criminel, et dont l'innocence avait été reconnue plus tard. Nodier qui l'avait connu ou du moins prétendait l'avoir connu, parla de lui avec tant d'émotion que les larmes vinrent aux yeux des dames et que toute la joie du dîner s'en trouva gâtée. Voyant Madame Hugo pleurer Nodier détourna la conversation: „Vous savez, Madame,

dit-il, qu'on n'est pas toujours sûr d'être le père de son enfant, mais avez-vous déjà entendu dire que parfois on n'est pas sûr non plus d'être sa mère? — Comment? D'où vous vient cette réflexion? — Du billard que vous voyez ici. „On lui demanda des explications, et Nodier raconta avec animation que deux ans auparavant une voiture s'était un jour arrêtée à ce même endroit, amenant à la campagne des nourrices et des nourrissons de Paris. Pour manger tout à leur aise, les nourrices avaient déposé les enfants sur le billard; mais pendant qu'elles étaient dans la grande salle des voyageurs, des voituriers étaient entrés et avaient, pour s'amuser, mêlé et confondu les nourrissons sur le banc.

Lorsque les nourrices voulurent partir, elles furent bien embarrassées pour les reconnaître, car ils étaient encore si petits qu'on ne pouvait les distinguer. Elles durent donc s'en remettre simplement au hasard en s'assurant seulement du sexe de chacun des enfants. Et voilà comment il se fait qu'une douzaine de mères en France trouvent chez des enfants absolument étrangers une ressemblance frappante avec elles-mêmes ou avec leurs parents. „Quelle histoire épouvantable, dit Madame Nodier, soupirant. Le linge n'était donc pas marqué? — Si vous demandez la vraisemblance, vous ne trouverez jamais la vérité“ reprit Nodier, sans se déconcerter, et content du résultat qu'il avait atteint.

Lui-même ne s'inquiètait point de la vraisemblance; il vivait dans un autre monde, dans le monde de la légende, des contes fantastiques et humoristiques. Si jamais fée a veillé sur le berceau d'un mortel, ce fut sur le berceau de Nodier: toute sa vie il crut à cette fée, l'aima avec passion, et celle-ci en retour l'assista et s'intéressa à tout ce qu'il écrivit. Son mariage bourgeois ressemblait, idéalement parlant, à celui de Dante avec Gemma Donati; sa véritable épouse et sa veritable Béatrice fut la fée Belkis, l'antique reine de Saba qu'il a si souvent chantée (comme l'a chantée après lui Gérard de Nerval)

Le monde où il vit est celui où Obéron et Titania dansent la danse romantique des elfes, où la musique des mille et une nuits se mêle aux accords célestes d'Ariel, où le lutin prépare son lit dans un bouton de rose, pendant que les fleurs exhalent leur parfum dans la nuit d'été; c'est le monde où tous les êtres de la vie réelle se présentent agrandis ou rapetissés, comme géants ou comme nains, suivant la conception de l'enfant ou l'intention du rêveur.

Dans ce monde, dit Nodier lui-même, Ulysse, l'exilé errant sur les mers, est transformé en petit Poucet et il se contente de traverser à la nage une jatte de lait; la barbe d'Othello, ce terrible meurtrier, devient bleue et lui-même se change en seigneur Barbe-bleue; Figaro qui, par ses ruses, maîtrise si audacieusement les puissants est devenu le Chat Botté; pourtant le vrai Chat Botté, quoique moins amusant, est psychologiquement presque aussi intéressant que celui-ci.

Il n'est point d'écrivain français de la période romantique qui se rapproche plus que Nodier du romantisme allemand ou anglais. Celui qui ne le connaît point peut s'en faire une idée en se rappelant les histoires et contes fantastiques de Scott et Hoffmann. Cela poutant ne suffit point à le caractériser: Nodier traite les sujets romantiques non pas à la manière romantique ordinaire, mais bien plutôt à la manière strictement attique, avec toute la simplicité classique, sans couleur, sans passion, sans le voile des brumes d'Edimbourg comme Scott, sans la fumée des tavernes de Berlin comme Hoffmann. Pendant que, tout autour de lui, les jeunes Romantiques se servaient d'un langage plus imagé, métaphorique, il exprime les pensées romantiques les plus étranges dans la langue claire et simple de Pascal et de Bossuet. Tout zélé partisan qu'il fût des nouvelles tendances en littérature, Nodier resta toujours conservateur dans la forme: audacieux à l'extrême, avec des conceptions qui frisaient la folie, il est toujours dans son style net et circonspect. „Un conte de Nodier, dit justement Mérimée, ressemble au rêve d'un Scythe raconté par un poète grec.“

Son „Inès de las Sierras“ est une histoire de revenant qui surpasse toutes les autres du même genre par la beauté parfaite du sujet. Le charme exercé par la grâce touchante du spectre tempère l'impression d'effroi qu'il produit d'abord. Ces deux traits, la grâce et l'horreur ne se détruisent point mutuellement dans la mystérieuse apparition d'Inès, mais se trouvent au contraire combinés de la manière la plus heureuse; et c'est par cette combinaison que Nodier obtient en général les plus grands effets. C'est seulement dommage qu'il ait gâté ce joli conte par une conclusion choquante et invraisemblable et par une explication rationnelle du spectre. Ce n'est point la célèbre danseuse assassinée, il y a plus de 300 ans, qui apparaît à minuit dans le château désert, mais une jeune Espagnole, pleine de vie, qui se trouve porter le même nom et qui vient danser en robe blanche par suite des circonstances les plus inimaginables et les plus incroyables.

Dans cette explication apparaît, mais seulement pour la forme, le vrai rationalisme latin. Sous tout autre rapport, „Inès de las Sierras“ marque un progrès immense sur le XVIII^e siècle si hostile au surnaturel que Voltaire se regardait comme un réformateur audacieux, quand dans sa „Sémiramis“ il faisait débiter en plein jour, au moyen d'un porte-voix, quelques alexandrins par l'ombre ridicule de Ninus.

Parmi les contes fantastiques de Nodier „la fée aux miettes“ me semble de beaucoup le plus achevé et le meilleur. Il est assurément trop long, car on éprouve quelque peine à lire une histoire fabuleuse et décousue qui remplit 120 pages in-quarto; cependant l'intérêt ne languit point, et on se sent souvent enchaîné. Le cadre est formé par le récit d'un pauvre vieillard, faible d'esprit, de l'hôpital de Glascow qui raconte naïvement sa vie; mais les détails tout féeriques nous le font complètement oublier. C'est toute la vie humaine que nous avons devant nous, mais la vie humaine la plus incroyable et

la plus fantastique, la vie à l'envers, la vie des songes, des visions, des hallucinations.

A Granville en Normandie vivaient le brave Michel un habile charpentier et une petite naine, vieille, ratatinée et laide qui vivait des miettes jetées par les enfants et était connue, pour cette raison, sous le nom de „fée aux miettes.“ Il y a quatre ou cinq siècles qu'on l'avait vue pour la première fois et elle s'était montrée depuis à différents intervalles. Le jeune Michel lui donnait parfois quelques petites sommes d'argent et il en recevait, en échange, toutes sortes de bons conseils; elle lui disait qu'elle l'aimait éperduement, qu'il devait lui promettre de l'épouser pour retrouver un jour son argent. Elle lui donna son portrait, une image enchantée qui ne lui ressemblait nullement, qui ressemblait plutôt à la fée Belkis, l'ancienne reine de Saba qui fut aimée si passionnément par Salomon.

Le jeune homme ne tarda point à s'éprendre de cette image séduisante; le nom de Belkis le poursuivait partout; il le donna à son vaisseau quand il se décida à voyager, et il parcourut le monde rêvant à son amante comme nous rêvons à un idéal que les autres traitent de chimère.

Injustement accusé d'un meurtre commis dans un hôtel, où il était descendu pour passer la nuit, le pauvre Michel fut condamné à mort et conduit au gibet sous les huées de la foule. Là, au pied de la potence déjà dressée, on annonce que, selon l'ancienne coutume, le criminel sera sauvé si une jeune fille a pitié de lui et consent à l'accepter comme mari. Aussitôt Folly-Girlfree, la gaie jeune fille, qui a toujours aimé Michel, s'approche et veut l'arracher à la mort. Mais Michel réfléchit. Il l'aime lui aussi, car elle est bonne et belle, mais son coeur brûle en secret pour une autre, pour un idéal qu'il n'a jamais vu, pour Belkis; il jette sur Folly un regard d'amitié et de reconnaissance, pèse le pour et le contre et enfin demande à être pendu. Ces réflexions sous le gibet, cette décision „plutôt pendu que mal marié“

(comme dit Shakespeare*) tout cela est décrit avec un humour si gai et si aimable, avec une philosophie de la vie si naïve et si idéale qu'on ne les oublie jamais.

Michel tend donc le cou au lacet quand la fée aux miettes accourt en criant, suivie de tous les gamins des rues et apporte la preuve de l'innocence du condamné. Celui-ci l'épouse par reconnaissance, mais à peine, dans la nuit de noces, a-t-il fermé la porte entre lui et sa femme que Belkis lui apparaît près de sa propre couche avec le voile nuptial.

„Ah! Belkis, je suis marié, marié avec la fée aux „miettes.

„— C'est moi la fée aux miettes.

„— Oh! non, c'est impossible, tu es presque aussi grande que moi

„— c'est parce que je m'étends.

„— Mais cette superbe chevelure dorée qui s'épand sur tes épaules, ce n'est point la chevelure de la fée aux miettes!

„— Non, je ne la montre qu'à mon mari.

„— Mais les deux dents puissantes de la fée, je ne les retrouve pas entre tes lèvres fraîches et parfumées.

„— Non, c'est un luxe qui ne convient qu'à la vieillesse.

„— Et cette félicité suprême que j'éprouve dans tes embrassements, je ne l'ai jamais sentie près de la fée.

„— Non, car la nuit tous les chats sont gris."

Et Michel vécut ainsi le jour, avec la vieille fée, et la nuit avec la belle reine de Saba jusqu'au moment où il trouva la mandragore et que, accompagné de ses chants, il s'éleva de sa prison dans le ciel de la fée et de Belkis.

Voilà, n'est-il pas vrai de la démence, mais une démence singulière et merveilleuse! Qu'est-ce donc que

---

*) „many a good hanging prevents a bad marriage."

la fée aux miettes? Est-ce la sagesse, la renonciation, le devoir, la patience infatigable qui se révèle à la fin comme génie, est-ce la fidélité récompensée par le suprême bonheur?

C'est quelque chose de tout cela et c'est pourquoi la fée aux miettes peut se transformer en jeunesse, en beauté, en félicité. Telle est à peu près la conception et la création de Nodier.

L'imagination du conteur s'élève parfois d'un vol libre et hardi, et ne se contente pas de produire des extravagances mais aussi se crée une forme baroque et prolixe plus bizarre encore. Il n'est pas un Français qui, plus que Nodier se rapproche de ce que les Allemands et les Anglais appellent l'humour. De temps en temps il se laisse dominer et posséder par l'imagination la plus dévergondée, et alors il se plaît à renverser les rapports de l'existence, à jouer avec son propre récit, à se moquer de ses contemporains, à donner toutes sortes d'indications étrangères au sujet, à disserter sur les déceptions de la vie et tout cela au milieu de son récit. Il recourt même à tous les moyens que lui fournit l'imprimerie pour bien faire ressortir le côté fantastique de son oeuvre ou, plus exactement, pour mettre en évidence la souveraineté absolue de son moi sur sa matière. Il employa toute une imprimerie pour sa célèbre nouvelle: „le roi de Bohème et ses sept châteaux“ Il n'est point jusqu'à la forme même des lettres qui ne varie avec son état d'âme. Parfois elles atteignent des proportions gigantesques; parfois, au contraire, elles deviennent presque microscopiques; quand il parle avec véhémence, elles semblent se lever timidement, quand la mélancolie le saisit, elles paraissent s'affaisser; en d'autres endroits, elles se changent en illustrations qu'on ne peut séparer du texte; elles sont tantôt latines, tantôt gothiques selon la disposition du moment; parfois, elles sont renversées, et il faut tourner le livre pour les lire; parfois aussi elles sont étagées comme les degrés d'un escalier:

Là-dessus,
le héros
descendit
l'escalier,
tout
abattu.

Il est intéressant de rechercher dans la vie de Nodier (écrite par sa fille) la source et l'origine de ses contes fantastiques. Il arrive rarement qu'ils doivent leur naissance à un fait réel ou à un paysage, comme „Ines de las Sierras“ qui se rattache à un voyage en Espagne que Nodier avait fait avec sa famille en 1827.

Quelquefois le point de départ est une simple légende, comme la légende de „Trilby“ qui, fait assez caractéristique, lui fut racontée par Pichot, le traducteur français de Byron et de Scott. Il conçut l'idée de „Smarra“ en causant avec son vieux concierge qui ne pouvait dormir qu'assis, parce qu'il était sujet aux cauchemars dans toute autre position, et qui avait beaucoup à raconter à Nodier de ses rêves et de ses hallucinations. Une vieille bonne que Nodier avait connue dans son enfance et qui avait coutume de traiter son père comme un jeune étourdi fut le modèle de la „fée aux miettes“. La vieille Denise prétendait avoir servi autrefois chez un seigneur d'Amboise gouverneur de Château-Thierry et toutes les fois qu'elle venait à en parler elle mêlait à son récit les événements les plus merveilleux des siècles passés. Par simple amusement, on se mit à la recherche de cet illustre gouverneur et on n'en trouva qu'un de ce nom: il était mort en 1557. Telle avait été l'origine de la „fée aux miettes“.

Le fait le plus insignifiant, un paysage, une légende, un mensonge, une farce suffisait pour Nodier qui en tirait une fée avec toute sa cour.

Cet homme aimable et spirituel dont la maison fut pendant longtemps le lieu de réunion de la jeune génération des poètes de 1830, et à qui tout débutant s'adressait pour obtenir une protection ou même la permission de lire

une oeuvre nouvelle devant la société choisie qui se rassemblait chez lui le dimanche soir, fut aussi l'écrivain le plus fantastique dans la Littérature française de cette époque.

Le fantastique surnaturel qui constitue l'essence du romantisme allemand n'est qu'un côté du romantisme français, ou, plus exactement, il est dans le romantisme français un élément qui ne fait qu'apparaître chez les plus éminents, qui joue un plus grand rôle chez les autres, qui se fait sentir chez tous. Dès le début, le fantastique se montre dans les ballades de Hugo „le sabbat des sorcières"; il perce plus énergiquement dans sa „Légende des siècles" mais comme fantastique historique, puisque la „Légende des siècles" n'est que l'histoire naïve. Mérimée lui-même, cet écrivain à l'esprit si clair, l'emploie dans „la Vénus d'Ille" et surtout dans „La Vision de Charles XI" et „les âmes du purgatoire". Sous la forme de l'exaltation séraphique et passionnée, le fantastique domine „la Chute d'un ange" de Lamartine; il remplit „Ahasvérus" ce poème en prose d'Edgard Quinet inspiré par un panthéïsme nébuleux; George Sand, dans sa vieillesse y eut aussi recours dans les jolis contes qu'elle écrivit pour ses petits-fils; Gautier, l'artiste plastique, le fit entrer dans de nombreuses nouvelles inspirées d'Hoffmann; Balzac lui-même l'introduisit dans son roman „Séraphitus-Séraphita", qui appartient à son grand ouvrage naturaliste „la Comédie humaine", sous la forme du spiritisme de Swedenborg. Cependant chez aucun des romantiques français le fantastique n'a la naïveté, l'originalité, la fraîcheur, la poésie qu'il a chez Nodier.

---

Chapitre V.

## Coup d'oeil rétrospectif — Influences étrangères

La nouvelle source de l'art et de la science qui jaillissait se trouva bientôt enrichie par tout ce qui lui vint de l'étranger et de la France même. L'influence étrangère sur le romantisme français mérite particulièrement d'attirer notre attention.

La jeune génération s'éprit des littératures étrangères qui, malgré leur passé, n'étaient point encore, pour ainsi dire, connues en France, aussi bien que de toutes les idées nouvelles, avec d'autant plus d'ardeur qu'elle voulait rompre avec la régularité de la littérature classique; pour la nouvelle école, il se forma alors comme un foyer lumineux où tous les rayons venaient se réfracter également et par conséquent se transformer.

Les Romantiques se rallièrent tout d'abord autour du nom de Shakespeare. Guillaume Schlegel avait frayé la voie, en glorifiant le grand dramaturge anglais dans ses célèbres „Leçons sur l'art et la littérature dramatiques.“ qui furent publiées aussi en français. Mercier „le prophète du romantisme“ se déclara bientôt en France l'admirateur passionné de Shakespeare, puis Villemain et plus tard Guizot suivirent. Imitations et traductions, ces dernières plus fidèles que celles du siècle précédent, contribuèrent à faire connaître le nom et les oeuvres de l'illustre poète.

Tout au commencement du nouveau siècle encore, des acteurs anglais qui essayaient de jouer les pièces de Shakespeare au théâtre de la Porte St. Martin furent accueillis avec des pommes et des oeufs pourris, pendant que les spectateurs criaient: „Parlez français! A bas Shakespeare, le lieutenant de Wellington!“ —*)

*) cf. — Stendhal: „Racine et Shakespeare“ page 216.

Mais nous avons vu que leurs successeurs, quelques années après seulement, reçurent à Paris un accueil enthousiaste. C'est dans cet intervalle que Beyle engagea une lutte acharnée en faveur de Shakespeare et que se fonda le journal „Le Globe," organe de la jeune génération, qui parut d'abord trois fois par semaine avant de devenir quotidien, et qui combattit vaillamment pour les nouveaux principes.

Beyle qui, malgré ses paradoxes, était un des esprits les plus indépendants de son temps, manifeste franchement son admiration pour Shakespeare, sans toutefois rabaisser Racine qu'il lui oppose. Il montre que Shakespeare réussit plus souvent que Racine à produire sur la scène l'illusion complète et que la véritable jouissance, que l'art nous procure, dépend de cette illusion et de l'impression qu'elle laisse en nous. Or, ce qui détruit surtout l'illusion c'est l'admiration qu'excitent les beaux vers. Il faut se demander quel est le devoir du poète dramatique: Est-ce de se livrer à de beaux développements en vers harmonieux ou de traduire fidèlement les émotions de l'âme? Répondant à cette question, Beyle va plus loin que n'iront plus tard Hugo et Dumas dans leurs tragédies romantiques, puis qu'il proscrit absolument le vers du drame tragique.

La tragédie cherchant l'effet par la peinture exacte des sentiments humains, il est nécessaire qu'elle vise à la clarté, et le vers justement s'oppose à la clarté.

Beyle cite les paroles de Macbeth à l'ombre de Banquo: „La table est pleine" et ajoute qu'aucune rime ne pourrait en rehausser la beauté.

Assurément ce n'est pas Hugo, mais Vitet qui, par la suite, s'est rapproché de cet idéal dramatique.

Beyle ne conseille à personne d'imiter Shakespeare. Ce qu'il faut imiter chez lui ce n'est que son don d'observer le monde et son habileté à donner à ses contemporains précisément la tragédie qui leur convenait.

En 1820 aussi, on aspirait après une forme propre de drame, bien que, intimidé par la gloire de Racine on

n'osât point encore la demander au nouveau poète. On n'est en effet réellement romantique que lorsqu'on étudie et qu'on satisfait les goûts de son époque, car le „romanticisme“ est l'art de donner au peuple les oeuvres qui peuvent lui procurer la plus grande jouissance possible, en tenant compte de l'état des moeurs et des idées, tandis que le classicisme lui offre une littérature qui a fait les délices des générations passées. Racine était en son temps romantique, Shakespeare aussi est romantique parce qu'il a mis sur la scène pour les Anglais de 1590 les guerres civiles avec leurs sanglantes horreurs et qu'il leur a donné une série de peintures morales très profondes et faites de main de maître.

Le romantisme ne consiste donc pas à imiter l'Angleterre ou l'Allemagne mais à donner à chaque peuple une littérature créée à son image et faite spécialement pour lui, comme les vêtements sont faits pour l'individu. Le romantisme est ainsi pour Beyle presque synonyme d'art moderne.

J'ai déjà noté la tendance des peuples latins ou „romans“ au classicisme; il est tout à fait caractéristique que, pour eux, le romantisme doit être dans les idées, pour obéir aux „exigences des temps“, et que le classicisme doit régner dans la langue, qui est chose de tradition et parconséquent immuable. D'après ce principe, il faudrait s'efforcer d'écrire comme Pascal, Voltaire et La Bruyère.

Les principaux rédacteurs du „Globe“ définissent différemment le romantisme militant, mais, au fond, ils s'accordent tous entre eux et avec Beyle. Pendant que Hugo était encore royaliste catholique et conservateur, le „Globe“ se montrait déjà révolutionnaire, philosophe et libéral.

Le premier qui dressa un programme dans le „Globe“ fut Thiers et, comme il arrive à l'avénement d'une nouvelle littérature, le mot d'ordre qu'il choisit fut nature et vérité. Thiers condamne dans l'art plastique la régularité trop absolue et la symétrie, il demande pour le

drame la vérité historique — à peu près ce que plus tard on comprit sous le nom de couleur locale. Duvergier de Hauranne, dans un article „sur le romantique“ définissait le classicisme une routine, et voyait dans le romantisme la liberté pour les talents les plus divers (Hugo et Beyle, Manzoni et Nodier) de se développer dans toute leur individualité propre. Pendant que pour Ampère le classicisme est une imitation, le romantisme, au contraire, un art original, un autre rédacteur anonyme du „Globe“ (vraisemblablement Sismondi) essaie une définition plus exacte et fait remarquer que le mot „Romantisme“ n'a pas été créé pour désigner les oeuvres littéraires d'un certain cercle et d'un certain groupe, mais bien toute la littérature, image fidèle de la civilisation moderne. Or, cette civilisation étant essentiellement spiritualiste, on peut définir le romantisme le spiritualisme dans la littérature.

Avec son ardeur et sa hardiesse juvéniles, Vitet, le futur auteur des „Barricades“, alors âgé seulement de vingt ans, se fait aussi le champion du romantisme qu'il regarde tout simplement comme l'indépendance dans l'art et la liberté individuelle dans la littérature. „Le Romantisme, dit-il, c'est le protestantisme dans les lettres et les arts.“ Il ne s'agit donc, à ses yeux, que de secouer le joug de l'Eglise — Le romantisme, continue-t-il, n'est ni une théorie littéraire, ni une doctrine de parti, c'est la loi de la nécessité, du changement, du progrès.

„Dans vingt ans toute la nation sera romantique, je „dis toute la nation, car les jésuites n'appartiennent pas „à la nation.“

Il n'y a, comme on le voit, qu'une différence à peine sensible entre toutes ces définitions et celle de Hugo: „Le Romantisme, c'est le libéralisme en littérature“, et on ne s'étonnera point que le „Globe“ ait salué de cette exclamation la Préface de Cromwell: „Voilà aussi Mr. Hugo dans le mouvement.“ En réalité, la victoire était déjà gagnée à ce moment.

Après Shakespeare, l'influence de Walter Scott sur le romantisme français fut, sinon la plus profonde, au moins la plus manifeste. Walter Scott s'était fait connaître en France comme dans les autres pays d'Europe; déjà il avait trouvé en Allemagne, en Italie et en Danemark des admirateurs qui, remplis du plus pur sentiment patriotique et d'un haut idéal moral, commençaient à l'imiter.

„Waverley" parut en 1814; en 1815, La Motte Fouqué l'imite en lui donnant un cachet germanique. De 1825 à 1826, Manzoni publia „Les Fiancés"; en 1826, Ingemann, pour relever le sentiment national et dynastique, se mit à écrire ses histoires romantiques dans l'esprit de Walter Scott et le style du poète de Fiésole.

Dès qu'il parut, „Waverley" obtint également en France un succès immense. Scott fut bientôt si goûté, dans les vingt premières années du siècle, que les directeurs de théâtres priaient les poètes d'„arranger" ses romans pour la scène. Un drame qui échoua à la représentation, l'„Emilie" de Soumet, l'un des poètes de l'époque de transition, était une adaptation d'un roman de Walter Scott. Ce que goûtait d'ailleurs tout particulièrement la jeune génération romantique dans le romancier écossais, c'étaient des qualités qu'on n'avait point aussi bien appréciées dans les pays protestants, tels que le talent descriptif et pittoresque et la peinture fidèle du moyen-âge. Walter Scott plut en France parce qu'on retrouva chez lui les cuirasses, les armes, les costumes du moyen-âge avec ses châteaux-forts et leur architecture romantique; mais on ne vit point, ou plutôt on ne goûta point sa conception prosaïque de la vie, sa morale protestante qui lui gagna des lecteurs dans les pays du nord et en Allemagne. Beyle, le premier, critiqua sévèrement Scott et lui prédit une gloire éphémère malgré le bruit qui se faisait à ce moment autour de son nom. Scott, d'après lui, savait mieux peindre des costumes et des visages que des sentiments et des passions. L'art ne peut et ne doit jamais imiter la nature trait pour trait, il embellit toujours; mais Walter Scott embellit

trop : ses personnages semblent avoir honte de leurs passions, il leur manque la sûreté et l'audace parce qu'ils ont trop peu de traits naturels.

De bonne heure, on reprocha à Scott, comme le fit plus tard si souvent Balzac, de ne pouvoir peindre la femme avec ses passions, ou du moins de ne point oser décrire les passions féminines avec leurs joies et leurs souffrances, par égard pour une société trop prude.

Les romans traitant des sujets modernes passèrent inaperçus, on s'en tint à Ivanhoë, Quentin Durward et quelques autres. On prisa beaucoup dans Walter Scott la nouvelle forme, qu'il inaugura, du dialogue dramatique dans le roman, pour remplacer les deux formes usitées jusqu'à présent : la forme du récit, où le titre d'un chapitre indique toujours son contenu et où l'auteur apparaît constamment, et la forme de la lettre, où la passion se trouve condensée entre l'en-tête et la signature. Les plus grands talents parmi les jeunes romantiques français trahirent l'influence du romancier écossais.

Celui d'entre eux qui, au point de vue moral, rappelle le plus les poètes anglais, Alfred de Vigny, écrivit un roman „Cinq-Mars“ dont l'histoire se passe sous Richelieu, ouvrage intéressant, aujourd'hui vieilli, où le contraste du bien et du mal efface tous les autres contrastes, et où se révèle un manque frappant d'intelligence pour le rôle politique de Richelieu. On ne trouve pas dans „Cinq-Mars“ l'universalité qui caractérise Scott, mais, au lieu de cela, une note lyrique dominante, la glorification d'une chevalerie intrépide et bouillante, de la vieille bravoure française. En même temps que de Vigny, Mérimée subit l'influence du grand romancier écossais dans sa „Chronique du règne de Charles IX“ dont la tendance cependant est tout autre que celle des romans de Scott. Mérimée recherche, pour elles-mêmes, dans l'histoire, les passions les plus violentes avec l'intention secrète, qui marque bien le caractère du romantisme français, d'exaspérer les bourgeois philistins par ses peintures brutales, vives et

concises, froides et insensibles, sans tenir aucun compte de la délicatesse morale.

On sait qu'Alexandre Dumas, dans plus d'un roman léger et amusant, comme dans „Les trois mousquetaires“ s'est approprié le coloris et le style historique de Walter Scott; mais ce qu'on sait moins, c'est que Balzac, qui inaugura le roman français moderne, subit également, tout comme de Vigny et Mérimée, l'influence du maître écossais.

Il voulut le suivre, sans cependant se contenter de l'imiter; il crut pouvoir rivaliser avec lui dans l'art descriptif que le romantisme avait remis en honneur et essaya d'animer le dialogue d'une vie plus intense.

Walter Scott n'avait créé qu'un seul type de femme; en France, au contraire, les auteurs de romans historiques pouvaient opposer les moeurs corrompues d'un catholicisme brillant extérieurement, à l'austérité sombre du calvinisme dans la période la plus agitée de l'histoire nationale.

Il était donc facile à Balzac d'éviter la monotonie de ce côté. A la fin, cet esprit ardent, né pour la lutte et le travail, conçut le dessein de représenter chaque époque, depuis Charlemagne jusqu'aux temps modernes, dans un ou plusieurs romans qui formeraient une chaîne continue, comme plus tard Freytag, dans ses „Ancêtres,“ tenta de faire revivre tout le passé de l'Allemagne. Le premier roman que Balzac publia sous son nom „Les Chouans,“ et qui avait pour sujet les guerres de Vendée pendant la Révolution, devait être un anneau de cette chaîne. Il parut en 1829, la même année que „Cinq-Mars“ et la „Chronique du règne de Charles IX.“ D'autres fragments de cette grande oeuvre furent publiés par la suite: „Sur Catherine de Médicis.“ „Maître Cornélius“, un roman où Balzac fait jouer à Louis XI le rôle principal, pour réparer l'injustice commise envers lui par le romancier écossais. Ces romans qui, considérés en eux-mêmes, ont quelque valeur et renferment des figures vivantes, étudiées à fond, montrent pourtant que, si Balzac avait réalisé son

projet de ressusciter le passé, il n'aurait été qu'un écrivain de second ordre et qu'on en aurait fait tout simplement un disciple de Scott.

L'oeuvre de Walter Scott inspira aussi à Victor Hugo l'idée d'écrire un grand roman historique; il résolut de lui donner comme centre la vieille cathédrale de Paris, dont le recrépissage lui semblait un crime, et dont il était autant épris qu'autrefois Goethe l'avait été de la cathédrale de Strasbourg et Oehlenschläger de la cathédrale de Roeskild.

Aux termes du traité conclu avec son libraire, cette oeuvre, aujourd'hui si célèbre, devait être terminée en avril 1829; mais Hugo ne put tenir son engagement. Il obtint tout d'abord un délai de cinq mois, puis un nouveau délai jusqu'au premier Décembre 1830, à la condition qu'il paierait 1000 francs pour chaque semaine en plus. Le 29 Juillet, il avait fini son ébauche et commençait son travail de correction quand, le lendemain, la Révolution éclata. Pendant que, pour échapper aux balles, il se réfugiait dans une autre maison, un cahier de notes destinées à son roman s'égara.

Il obtint un nouveau délai de trois mois. Alors il ferma sa porte pour un temps indéterminé, fit serrer ses habits noirs pour ne pas pouvoir sortir, endossa son veston de travail, acheta une bouteille d'encre et travailla, sans faire ni recevoir de visites, jusqu'au 14 Janvier 1831, jour où la bouteille d'encre se trouva vide et le roman achevé. Une seule fois, il s'était permis de sortir pour assister à la condamnation des ministres de Charles X, mais pour rester fidèle à sa résolution, il avait revêtu ce jour-là l'uniforme de garde national.

Dès sa première jeunesse, Hugo avait été fortement impressionné par Walter Scott. Dans une critique de „Quentin Durward", qu'il écrivit à l'âge de vingt et un an, il exprime la plus haute admiration pour le sens historique qui s'y révèle, le sérieux moral et la forme

dramatique. Il indique, en même temps le pas qu'il veut encore faire faire à l'art.

„Après le roman pittoresque mais prosaïque de Scott, dit-il, il en reste un autre à créer qui, à mon avis, sera encore plus beau et plus achevé. C'est le roman qui est à la fois épopée et drame, pittoresque et poétique, réel et idéal, vrai et grand, qui unit Scott et Homère."

Ces derniers mots qui dépassent le but, à force d'exagération, ne doivent pas nous empêcher de reconnaître la perspicacité avec laquelle le jeune poète aperçoit déjà ce qu'il fera dans le roman. Il semble en effet pressentir que ses romans seront plutôt de grands poèmes en prose et des légendes pittoresques que des tableaux de la réalité, comme les romans de Scott. „Notre Dame de Paris", qui devait peindre la vie à Paris au XV^e siècle, est l'oeuvre d'une imagination extraordinairement puissante et architectonique. La prédilection de Hugo pour le monstrueux a trouvé ici l'objet qui lui convenait.

L'auteur anime la vieille cathédrale, la remplit de son esprit et en fait un être vivant, de telle sorte qu'elle peut donner une idée du Paris disparu, comme une seule vertèbre permet de reconstituer tout un squelette. Foi et superstition, moeurs et arts, lois et sentiments, toute cette époque est retracée par Hugo en traits larges et puissants, sinon très vifs, et avec un art qui est de la magie. Les personnages, qui sont tous de grandeur presque surnaturelle, sont esquissés avec le coup de pinceau du génie, dans un style épique. La bourgeoisie honnête et moyenne de Scott est remplacée dans „Notre-Dame de Paris" par les créations d'un génie artistique épris de couleur; son sens religieux, par un grand mouvement passionné qui continuellement représente cette nécessité aveugle et implacable, cette *ἀνάγκη*, gravée dans les murs de la cathédrale et qui, dans tous les temps, nous écrase tous sous son pied d'airain, le prêtre comme la bohémienne, la beauté comme l'animalité, Phébus comme Quasimodo.

L'influence de Byron sur le romantisme français fut plus profonde encore que celle de Scott. La

jeunesse rassemblée autour de Hugo se laissa charmer et enchanter par la passion violente qui débordait dans les poèmes de Byron et qui était en si parfait accord avec la vie déréglée et désordonnée du poète. Childe Harold et Lara surtout, cette mystérieuse et mélancolique figure qui traîne de pays en pays son orgueil et ses tourments, devinrent ses héros préférés. Elle voyait dans Byron lui-même un type poétique que l'imagination entourait de mythes et de légendes. Quelques critiques seulement, comme Beyle, qui d'ailleurs était un admirateur de Byron, firent observer que „comme auteur de drames mortellement ennuyeux, en général“ on ne pourrait en faire le chef des romantiques. Immédiatement après sa mort, tous les poètes français de premier et de second ordre, s'étaient mis à exploiter ces deux sujets „La Grèce“ et „Byron“, et ils avaient chanté ce dernier avec tant d'enthousiasme mais si peu d'intelligence de son vrai caractère que Sainte Beuve dut protester dans le „Globe“ contre l'abus des mots: Byron, liberté, hymne funèbre. A la nouvelle de la mort de Byron, Hugo aussi bien que Lamartine manifestèrent l'un, dans un article critique, l'autre, dans un poème, leurs sentiments d'admiration. Tous deux ne voyaient encore en lui, à cette époque, que le poète du scepticisme et du pessimisme; les dernières oeuvres de Byron ne semblent pas les avoir beaucoup impressionnés. Comme tant d'autres, en 1824, ils ne comprirent point la mordante satire politique et religieuse renfermée dans „Don Juan“; mais pendant que Hugo s'attache avant tout à opposer la poésie de Byron à celle du XVIII^e siècle („La difference entre le rire de Byron et celui de Voltaire, dit-il, vient de ce que Voltaire, n'avait pas souffert“), Lamartine plus élégiaque et à demi-croyant, voit encore dans Byron l'ange déchu.

Comme nous le voyons dans le „Cinquième chant de Childe Harold“ qui veut imiter Byron, Lamartine se croyait, lui aussi, comme le lord anglais, un héros romantique. Il se couvre du masque de Byron pour exprimer les doutes

et les sentiments révolutionnaires qui ne font que se montrer timidement dans ses „Méditations poétiques“ et qu'il devait exprimer bientôt en son propre nom. Il est vraisemblable que c'est le souvenir de Bryon qui a attiré ses regards comme ceux de Hugo vers l'Orient: Hugo se contenta de chanter l'Orient et de le parcourir ainsi poétiquement; Lamartine fit plus, il le visita, déployant dans son voyage un luxe princier.

Les derniers actes et la mort de Byron, sinon ses dernières oeuvres, eurent une profonde répercussion sur les idées politiques de Hugo et de Lamartine. On trouve également des traces de l'influence de Byron chez la plupart des jeunes poètes de l'époque; mais ceux-ci étaient doués d'une originalité si vive, si puissante et si active que le trouble fiévreux et la passion morbide du grand poète anglais, que tant de littératures imitaient comme un modèle séduisant, n'avaient point de prise sur eux. Un seul d'entre eux, en entendant les chants de Byron résonner à son oreille, y reconnut la voix d'une âme soeur, et chose curieuse, c'était le Parisien le plus élégant et le plus imprégné de parisianisme, Alfred de Musset. Beaucoup de ces jeunes talents étaient nés hors de Paris: Hugo et Nodier à Besançon, George Sand dans le Berry, Balzac à Tours, Gautier à Tarbes, Lamennais en Bretagne, Sainte-Beuve à Boulogne, et ils apportaient avec eux de leur province un caractère particulier qui résistait mieux à l'influence de Byron, bien que George Sand et Gautier la subissent sous les formes les plus diverses. Mérimée qui était aussi parisien sut, grâce à sa froid raison, échapper à cette influence; ce n'est guère qu'indirectement, et par l'intermédiaire de Stendhal que le scepticisme de Byron agit sur lui. Personne donc plus que Musset, ce pâle enfant de Paris, plein de toutes les faiblesses et de la grâce délicate qui caractérise les derniers rejetons d'une race noble à son déclin, ne se laissa séduire par la poésie de Byron. Celui-ci, en vrai Anglais qu'il était, avait commencé par être spiritualiste et pessimiste; la vie des

sens n'occupe que peu de place dans ses poésies de jeunesse. C'est seulement quand il eut atteint l'âge viril, qu'il eut visité l'Italie et qu'il se fut établi en pays romantique que sa poésie, comme celle de Goethe, pendant son séjour à Venise, devint sensuelle, audacieuse et fougueuse. Musset au contraire, dès ses débuts, part du réalisme brutal qui parfois perce dans les dernières oeuvres de Byron et devient de plus en plus idéaliste. Une fois à la hauteur de son art, il est, comme observateur et comme poète erotique, beaucoup plus délicat que Byron: sa poésie a une beauté raphaëlique que Byron n'a ni atteinte ni cherchée. C'est un Byron français plus faible, plus tendre, plus gracieux, comme Heine est un Byron allemand moins grand, mais plus arrogant et plus spirituel, comme Paludan-Müller est le Byron danois, satirique orthodoxe et conservateur. Musset souffre comme un jeune homme et se plaint comme une femme; le sculpteur Préault l'appelait un jour avec raison: „Mademoiselle Byron."

Shelley dont le nom ne pénétra en France que beaucoup plus tard fut inconnu à toute cette génération des premiers romantiques français. Pour ce qui est de l'école des lacs (lakists), Sainte-Beuve, initié de bonne heure à la littérature anglaise, et le plus doué de l'esprit critique, fut le seul qui en reconnut la valeur, qui chercha à s'en approprier les mérites, avant tout la peinture fidèle de la nature et de la réalité, et qui s'efforça de la faire connaître par des traductions. Le poète breton, Brizeux, rappelle les lakists, mais sans les avoir connus.

L'Allemagne exerça une influence moins profonde et moins directe que l'Angleterre sur le romantisme français. Ses vieilles forêts de chênes semblaient encore la couvrir de leur ombre; autour de ses sources dansaient encore les elfes, laissant traîner dans l'herbe humide de la rosée du matin leurs longues robes blanches; les gnomes continuaient à habiter ses montagnes où les sorcières célébraient leur sabbat. L'Allemagne était toujours le pays de la nuit de Walpurgis.

Un seul ouvrage de Goethe, Werther, plut en France par l'expression violente de la passion. Werther, quoique beaucoup plus âgé, parut un autre René et cette comparaison lui enleva sa fraîcheur et le rapprocha du type de „Childe Harold". La figure de Faust se trouva affaiblie de la même manière. Pendant que toute l'Europe l'admirait, elle resta complètement étrangère aux Français qui ne surent jamais en saisir l'essence intime. Les luttes et les souffrances d'un esprit avide de vérité n'avaient jamais séduit la muse française. Ce docteur allemand, assez naïf pour voir le diable dans son caniche, qui, sur le seuil de Marguerite, éprouve des accès religieux et qui cependant est assez criminel pour abandonner la malheureuse et tuer son frère dans un duel déloyal, ne devait pas être compris en France.

On peut se faire une idée des critiques que l'école classique adressa à „Faust", en voyant les réponses qu'y firent les Romantiques: „Combien de personnes, dit Duvergier de Hauranne, la seule pensée du pacte avec le diable ne rend-elles pas déjà insensibles aux beautés de ce chef-d'oeuvre. Elles ne comprennent pas qu'on puisse excuser une telle invraisemblance, et pourtant, depuis leur enfance, elles ont vu Agamemnon immoler sa fille pour obtenir un vent favorable!" On était bien habitué à la superstition classique, mais on ne voulait point admettre celle du moyen-âge. Beaucoup rejetaient les oeuvres de Goethe comme informes et grossières, sans se donner la peine de les lire.

Le naïf adversaire des romantiques, Auger, secrétaire de l'Académie française, faisait rire encore en 1825 les membres de l'Académie par sa violente sortie contre les Romantiques, „ces adorateurs de la belle nature qui „donneraient volontiers l'Apollon du Belvédère pour une „statue monstrueuse de saint Christophe et qui sacrifieraient „avec le plus grand plaisir Phèdre et Iphigénie à Faust „et à Goetz". Il prononçait ces derniers noms comme des noms barbares. L'admiration des Romantiques pour

„Faust“ fut pourtant stérile, comme je l'ai déjà dit. Bien que Gérard de Nerval en traduisît la première partie, à l'entière satisfaction du vieux Goethe, malgré le tableau de Delacroix qui représentait „Faust et Méphistophélès“ chevauchant dans les airs et qui fit également l'admiration de Goethe, l'influence de Faust est à peine sensible (sauf chez Quinet) dans la littérature française de ce temps.

Quoique Schiller, par son affinité avec Rousseau et sa langue déclamatoire, pût paraître plus accessible aux Français, son action fut cependant moindre encore que celle de Goethe sur la jeune génération romantique. On remania ses drames sans doute pour la représentation, mais avant que l'école romantique proprement dite fût fondée; les poètes à demi romantiques de la période de transition les taillèrent à leur fantaisie pour en faire des tragédies régulières conformes au goût régnant et les mutilèrent, au lieu de les faire comprendre dans leur originalité. De „la Pucelle d'Orléans“ et de „Don Carlos. Soumet tira sa „Jeanne d'Arc“ et son „Elisabeth de France“. Ancelot maltraita de même Fiesko, et Liadières „Wallenstein.“ Mais personne, parmi les classiques ou les romantiques, ne se sentait satisfait du résultat, et le sévère Beyle, lui-même, qui avait pourtant l'habitude de remonter aux sources, écrivait que Schiller avait trop sacrifié au goût français du moyen-âge pour pouvoir donner à ses compatriotes le drame qu'ils demandaient. La vraie grandeur de Schiller lui échappait; il comprenait évidemment trop peu l'allemand pour pouvoir goûter Wallenstein, et d'ailleurs, comme tant d'autres des jeunes disciples du romantisme, il louait de préférence les oeuvres qui scandalisaient le plus les classiques. Le „Luther“ de Werner était pour lui le vrai drame moderne, celui qui se rapproche le plus de Skakespeare, et Werner était à ses yeux un bien plus grand poète que Schiller.

Après Goethe, celui de tous les écrivains allemand qui eut le plus de vogue en France fut Hoffmann. Hoff-

mann fut pour les Français tout simplément l'Allemand. Tieck était trop vague, Novalis trop mystérieux pour trouver des lecteurs en France, comme il en avait trouvé en Danemark; Hoffmann unissait au fantastique absolument inconnu aux Français la sûreté et la vigueur du dessin qu'ils aimaient et qui leur rappelait leur compatriote, le lorrain Callot. Le courage artistique d'Hoffmann, qui poursuit vaillament son idée jusqu'au bout était fait pour leur plaire. Hoffmann était audacieux, ne reculait point devant les effets les plus violents, et cependant dans ses extravagances restait un peintre aussi réaliste et aussi fidèle que Breughel ou Téniers, quand ils représentent les tentations de saint Antoine Par opposition à Novalis, Hoffmann, apportait aux Français son rationalisme berlinois; il y avait une espèce de raison même dans sa folie. C'est pourquoi, de tous les écrivains allemands, il fut le seul qui eut en France des successeurs et presque des disciples. Son influence se manifesta chez Nodier, comme nous l'avons vu, mais encore plus chez Gérard de Nerval et dans les Nouvelles de Gautier. Malgré toute son originalité, Gautier avait cependant, sans comprendre un mot d'allemand, subi l'influence de la littérature allemande, à différentes époques de sa vie. Ses nouvelles de jeunesse „Romans et Contes“ rappellent Heine. Il avait une profonde admiration pour le „Westöstliche Divan“ de Goethe, mais ce qu'il aimait surtout en Goethe c'était sa haute sérénité artistique pendant ses dernières années.

## Chapitre VI.

## Coup d'oeil rétrospectif — Influences nationales.

Ce ne furent pourtant pas les influences étrangères qui contribuèrent le plus à la renaissance de la Littérature en France, mais bien plutôt la découverte d'un génie

national que personne ne soupçonnait. Comme les premières découvertes des chefs-d'oeuvre de la sculpture antique, depuis si longtemps ensevelis, avaient été le point de départ de l'humanisme italien, la publication des poésies d'André Chénier en 1819 fut le signal d'une révolution poétique complète en France. Un voile tomba des yeux de tous, quand parurent, plus de 26 ans après la mort de l'auteur, ces poésies grecques, si pleines de vie et d'âme. Toutes les idoles de l'Empire, Delille et les autres poètes descriptifs et didactiques, furent précipitées de leur piédestal, et se brisèrent en morceaux. Une brise printanière soufflait sur la France de l'antique Hellade, la Grèce véritable, et vivifiait l'atmosphère. L'alexandrin, si flasque au XVIII^e siècle, si raide, si empesé et si symétrique au XVII^e, avait dans Chénier des harmonies mystérieuses, une fermeté tendre et souple, une grâce audacieuse et sensuelle, et, parce que la césure ne tombait plus régulièrement après le sixième pied, et que la phrase ne se terminait plus toujours avec le vers, une richesse et une variété de formes qui provoquaient l'admiration. Les pensées et les sentiments étaient modernes, mais l'esprit et l'art étaient antiques. Il y avait dans ce mélange la force impulsive nécessaire pour produire dans la poésie française une révolution semblable à celle dont Ronsard avait été l'instigateur au XVI^e siècle. L'esprit moderne et l'esprit antique se rencontraient chez Chénier, mais bien loin de la voie où ils s'étaient cherchés au siècle de Louis XIV. Le nom d'André Chénier surpassa en éclat tous les noms célèbres jusque-là. C'était comme un esprit qui surgissait du tombeau, la tête ceinte de l'auréole du martyr et éclairée des rayons du génie, et qui montrait à la jeune génération le chemin de la terre promise de la nouvelle poésie.

André Marie de Chénier était né à Constantinople (Galata) en 1762; sa mère était une Grecque, jolie, ardente et spirituelle, qui s'appelait de son nom de famille Santi l'Homaca; son père était consul général de France en

Turquie, et en même temps un savant distingué. Encore tout petit, André vint en France et fut élevé dans un beau château du Languedoc. Il oublia bientôt sa langue maternelle, mais, quand plus tard il dut l'apprendre de nouveau dans un collège de Paris, il la comprit si vite qu'à l'âge de seize ans il la maîtrisait entièrement et se plongeait avec délices dans la Littérature grecque. Le grec lui devint aussi familier que le français. A vingt ans, il entra dans l'armée comme cadet gentilhomme, c'est-à-dire comme sous-lieutenant, vécut en garnison à Strasbourg et employa son temps libre à l'étude des langues. Mais le service abrutissant et la vie terre à terre des officiers lui devinrent bientôt odieux. Au bout de six mois il revint à Paris et, comme à ce moment il fut atteint d'une maladie dont la guérison exigeait une vie régulière, il sollicita son congé. Mais le désoeuvrement et l'inaction ne convenaient guère à un jeune homme qui unissait à toutes les passions de la jeunesse, l'amour de l'art et de la science et un esprit toujours en éveil. Il entreprit avec joie un voyage de deux ans en Suisse et en Italie, et s'arrêta très longtemps à Rome. Une rechute le retint à Naples et l'empêcha de poursuivre son voyage jusqu'en Grèce où tendaient toutes ses aspirations. Lorsqu'il revint à Paris en 1785, il trouva rassemblée dans la maison de ses grands-parents la meilleure société; il y fit la connaissance du poète Lebrun, du peintre David du chimiste Lavoisier et de tout un groupe d'hommes politiques que la Révolution devait rendre célèbres; il fréquenta en outre quelques jeunes gentilshommes d'un grand talent, et, pour partager son temps à peu près également entre le travail et la distraction, rechercha la société la plus légère de l'époque, celle qui se composait de grands seigneurs, comme le duc de Montmorency, le prince de Czartorisky etc., société étrange, dont Rétif de la Bretonne a décrit la vie, et qui devait bientôt tomber sous le couperet de la guillotine. A ce même moment, Chénier fit encore la connaissance d'un homme

qui, partageant son amour de la liberté et sa haine de la tyrannie, ne tarda pas à se concilier son amitié, je veux dire, la connaissance du poète italien Alfieri qui se trouvait alors à Paris en compagnie de la comtesse d'Albany.

Il entra en même temps en relations avec la femme qu'il a chantée, louée et maudite dans un grand nombre de ses poésies et qui fut l'amante de sa jeunesse, Madame de Bonneuil, à laquelle l'attacha une passion fougueuse et constante.

A l'âge de vingt-quatre ans, André avait vécu quelque temps près d'elle à la campagne et avait passé de longues heures à ses genoux, pendant qu'elle chantait sur la harpe une romance de l'époque sur la volupté et les délices de l'amour. En 1787, il fut nommé attaché d'ambassade à Londres; mais il regretta bientôt son ancienne indépendance et ses anciennes habitudes. Quand la Révolution éclata, il en accueillit la nouvelle avec enthousiasme et revint à Paris plein des plus grandes espérances. Déjà il avait senti s'éveiller son talent, poétique; il s'essaya alors dans des poésies de tout genre plus étendues et tout à fait selon le goût antique. Depuis ses origines, la Littérature française avait deux fois cherché à se rapprocher de l'antiquité; la première fois, avec Ronsard, elle l'avait fardée du clinquant de la renaissance italienne; une autre fois, sous Louis XIV, elle l'avait recouverte de toute la pompe et de tout l'éclat du grand siècle. André Chénier qui avait du sang grec dans les veines, qui parlait et écrivait sa langue maternelle comme le français, qui était peut-être le seul en France qui ne vît point l'ancienne Hellade à travers le pastiche des Romains ou la poussière des perruques du XVII^e siècle, renversa sans effort, avec la naïve et audacieuse confiance d'un jeune Apollon les idées régnantes sur l'antiquité et l'essence de la Poésie. Il se rendait compte que les poètes grecs avaient parlé et écrit dans la langue populaire et qu'ils avaient atteint la perfection

artistique par un juste sentiment de la mesure et non par le respect idolâtre de traditions poétiques arbitraires.

Comme rénovateur, André Chénier est pour la poésie du XVIII^e siècle ce qu'est Thorwaldsen, pour la sculpture; comme Thorwaldsen, il fut, sous beaucoup des rapports, un imitateur de l'antiquité, mais il lui est bien supérieur par la vivacité du sentiment, la sensualité ardente, le pathétique.

Avant 1789, Chénier nous apparaît déjà comme poète érotique avec une certaine pointe de sensualité et aussi comme poète élégiaque et idyllique. Quand la Révolution fit trembler tout le pays de ses sourds grondements, il était parvenu à sa maturité comme homme et comme poète. Il avait été élevé dans l'esprit philosophique du siècle de Voltaire; avec tant d'autres de ses compatriotes, il avait embrassé la cause des Etats-Unis d'Amérique dans leur lutte contre l'Angleterre; aujourd'hui il saluait avec le plus pur enthousiasme l'ère nouvelle qui s'ouvrait à la liberté, et qu'il avait attendue si longtemps. La liberté, c'était pour lui avant tout la liberté absolue de croire et de penser. Instruit suffisamment „par l'expérience de 18 siècles qu'ont ensanglantés les absurdités théologiques, convaincu que les prêtres, à quelque religion qu'ils apartiennent, se sont conjurés contre le bonheur et la tranquilité des peuples, il veut briser le joug despotique“, mais il était assez naïf et assez généreux pour se figurer que cela pouvait se faire sans violence.

Pendant toute la première année de la Révolution la poésie l'occupa à peu près exclusivement. Il avait conçu une inclination passagère pour une dame jeune et jolie, Mme Gouy d'Arcy qu'il a célébré dans une élégie bien connue; mais bientôt la politique l'absorba entièrement.

En 1792, André qui pressentait la Terreur prochaine, prit violemment à partie les Jacobins. Et comme son frère cadet, le poète Marie-Joseph Chénier, qui jouait un rôle au Club des Jacobins, se crut obligé de défendre ses

compagnons, André releva fièrement le gant. Des amis réussirent à rapprocher, sinon à reconcilier complètement les deux frères jusqu'ici unis par une affection si étroite. Pour André, comme pour les anciens Romains, les liens du sang devaient se briser quand la politique l'exigeait. Au commencement de la Révolution, il avait accepté la dédicace d'un drame de son frère „Brutus et Cassius" et, avec la naïveté de l'époque, il s'était persuadé que le drame reproduisait fidèlement les propres paroles de Brutus. Les héros de la pièce étaient à ses yeux „de nobles criminels, de grands meurtriers de tyrans que les matamores de notre temps ne comprennent plus". Il s'était, en un mot, déclaré partisan du régicide toutes les fois que celui-ci devient nécessaire. Mais le procès de Louis XVI excita toute son indignation. Il demanda la permission de le défendre, et, à diverses reprises, protesta contre les procédés de ses adversaires. Lorsque la sentence de mort eut été prononcée, ce fut lui encore qui écrivit la belle et digne lettre où le roi priait l'Assemblée Nationale de faire ratifier le jugement par le peuple. Selon la remarque de Becq de Fouquières, il est tout à fait caractéristique que ce sont trois des plus grands poètes de l'Europe: André Chénier, Schiller et Alfiéri, qui avaient été également les adversaires de l'absolutisme et qui avaient salué la Révolution avec enthousiasme, qui en 1792 s'offrirent à défendre Louis XVI. Marie-Joseph Chénier était un esprit de moindre envergure qui aimait à suivre le courant et dont le talent s'adaptait merveilleusement à cette époque. André avait un courage qui allait jusqu'à la bravade; il était de l'étoffe dont l'histoire fait ses martyrs. L'approche du danger ne le rendit que plus audacieux dans ses attaques contre les hommes qui tenaient le pouvoir entre leurs mains et qui lui semblaient déshonorer la France. Il publia sous son nom un hymne plein d'ironie à l'occasion de la fête que les Jacobins donnèrent aux Suisses du régiment de Châteauvieux qui venaient d'être gràciés après avoir été condamnés aux galères pour des crimes

ignobles. Après le meurtre de Marat, pendant que 44000 autels s'élevaient partout en l'honneur de „l'ami du peuple“, seul de tous les poètes français, André Chénier osa exalter Charlotte Corday. Il fallait alors un grand courage pour se permettre cette audace:

„La Grèce, ô Fille illustre! admirant ton courage,
Epuiserait Paros pour placer ton image
Auprès d'Harmodius, auprès de son ami;
Et des choeurs sur ta tombe, en une sainte ivresse,
Chanteraient Némésis, la tardive déesse,
Qui frappe le méchant sur son trône endormi.
— — — — — — — — — — —
Mais la France à la hache abandonne ta tête!
C'est au monstre égorgé qu'on prépare une fête.“

Depuis l'exécution du roi il était devenu impossible à André de rester à Paris. Son frère lui chercha un refuge à Versailles dans une petite maison solitaire et il alla y vivre quelque temps en paix. Il composa dans cette retraite quelques fragments de son grand poème „Hermès“ auquel il travaillait déjà depuis 10 ans et écrivit pour Fanny (Madame Laurent Lecoulteux), une jeune dame du voisinage, ses dernières poésies amoureuses qui se distinguent par un nouveau trait qu'on n'avait point encore remarqué chez lui: la mélancolie de l'amour platonique. Une noblesse d'âme très délicate et une grâce toute féminine donnaient à ces vers sombres et chastes un charme particulier. Cependant la vie paisible de Versailles n'était pour Chénier que le repos avant la tempête. En voulant sauver une dame condamnée par le Comité révolutionnaire, il fut lui-même jeté en prison. A Saint-Lazare il employa son temps à revoir ses manuscrits et écrivit encore quelques-uns de ses plus beaux et de ses plus célèbres poèmes, comme les deux qu'il adressa à la duchesse de Fleury née Coigny („La Jeune Captive“ et le poème qui, dans les éditions, porte le titre inexact de „Mademoiselle de Coigny“) ainsi que l'admirable fragment qui commence par ces vers:

„Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphyre
Anime la fin d'un beau jour,
Au pied de l'échafaud j'essaie encore ma lyre.
Peut-être est-ce bientôt mon tour.
Peut-être avant que l'heure, en cercle promenée,
Ait posé sur l'émail brillant,
Dans les soixante pas où sa route est bornée,
Son pied sonore et vigilant,
Le sommeil du tombeau pressera ma paupière.

Le lendemain il fut accusé par le tribunal révolutionnaire comme „ennemi du peuple“ „parce qu'il avait écrit contre la liberté“, et le soir du 7 thermidor 1794, la veille par conséquent de la chute de Robespierre, qui l'aurait sauvé si elle était arrivée un jour plus tôt, André Chénier monta sur l'échafaud. On dit que dans la charrette qui le conduisait au supplice il s'adressa en ces termes mélancoliques au poète Roucher qui mourut avec lui: „Hélas! je n'ai rien fait pour la postérité!“ Ce qui est vrai, c'est que, sur l'échafaud, il se frappa le front en disant: „Pourtant j'avais quelque chose là!“

Pendant que les écrits en prose d'André Chénier avaient à l'étranger un retentissement extraordinaire — Wieland lui envoyait ses salutations, le roi de Pologne lui décernait une médaille d'honneur — ses poésies étaient à peu près inconnues. Il n'avait publié que deux poèmes: un hymne à David à l'occasion du serment du jeu de paume et l'hymne ironique sur les „Suisses de Châteauvieux.“

Depuis le jour où sa tête était tombée sur l'échafaud son nom avait été oublié, son souvenir semblait disparu. Mais un jour de l'année 1819, on proposa à quelques libraires de Paris qui préparaient une édition des oeuvres dramatiques, aujourd'hui vieillies, de Marie-Joseph Chénier de compléter le volume avec „les Poésies d'un frère inconnu de Chénier“. Les éditeurs prièrent Henri de Latouche de lire attentivement les vers qu'on leur offrait et celui-ci, de plus en plus surpris et enthousiasmé, se mit en quête de tous les manuscrits d'André. Il réussit à les exhumer

l'un après l'autre, et il en fit, avec le plus grand goût, un recueil qui révolutionna le sentiment poétique en France. Du même coup le nom d'André Chénier devint célèbre dans tout le pays; la jeunesse s'enthousiasma pour le nouveau poète qui venait de se révéler à elle. Toute la poésie lyrique du dernier siècle fut dédaignée; les premières méditations poétiques de Lamartine elles-mêmes, qui paraissaient vers cette époque, furent reléguées au second plan. La poésie de Chénier ne quittait point la terre et ne se perdait plus dans les nuages comme celle de Lamartine: elle était pure sans être religieuse, expressive, sans sensiblerie, sans mysticisme comme sans irréligiosité.

Dans les premières oeuvres d'André Chénier, un jeune païen adorateur d'Apollon et d'Artémis autant que d'Aphrodite se montrait déjà en opposition marquée avec le fondateur de l'école séraphique; ce n'était pas un idéaliste comme celui-ci, mais un épicurien au sens antique du mot. Les premières femmes qu'il chanta n'étaient point comme celles de Lamartine, des Elvire pleines d'esprit et de poitrine délicate, mais des jeunes filles au sang ardent ou bien de jeunes et jolies courtisanes de l'époque. Cependant la sensualité de Chénier ne fut jamais lascive ni frivole comme celle qui régnait alors. Décrit-il une „orgie“, comme dans la vingt-huitième élégie, c'est un bas-relief du grand siècle artistique de la Grèce qui l'inspire. Sa jeune femme aux longs cheveux épars est peinte avec la chasteté d'une ménade grecque, et, dans ce tableau sobre et net, l'orgie se transforme en une bacchanale athénienne sculptée sur un marbre de Paros. Toutes les créations poétiques de Chénier portent l'empreinte de la beauté pure et de la simplicité parfaite. Le laid que Hugo introduisit dans la poésie lyrique et pour lequel Lamartine lui-même trouva une expression poétique est banni complètement de la poésie de Chénier comme le sentiment religieux et le mysticisme.

Mais l'homme qui se révélait dans les oeuvres postérieures du poète était également en opposition avec la

poésie lyrique qu'on admirait en 1819. Les femmes qu'il glorifiait dans des poèmes immortels étaient des héroïnes ou des victimes de la Révolution. Il y avait dans ses iambes une rhétorique virile qui rappelait les poètes iambiques de la Grèce, et dans les fragments de son grand poème „Hermès“ s'exprimait une conception de la vie qui, par la gravité scientifique et l'amour antique de la vérité, contrastait absolument avec l'exaltation romantique et fantastique de Lamartine. Pour André Chénier les étoiles ne sont plus des fleurs célestes: ce sont tout simplement des mondes qui roulent dans l'espace; il parle de „leur poids, de leurs formes, de leurs distances“, des lois de l'attraction qu'il sentait aussi dans son âme. La Providence ne parle plus à l'homme des hauteurs azurées; les prières de la terre ne montent plus vers elle. Tout aboutit à une impression profonde d'unité et de régularité dans l'univers.

La poésie d'André Chénier qui, à maint égard, fait pressentir celle du XIX^e^ siècle, — car elle est essentiellement lyrique, et le XVIII^e^ siècle n'a point produit en France d'autre vrai poète lyrique que Chénier, — porte cependant des traces manifestes de l'influence des deux grands esprits du XVIII^e^ siècle, Rousseau et Voltaire.

Chénier rappelle Rousseau dans ses scènes idylliques et pastorales qui ne sont sans doute empruntées à Théocrite, que parce que Rousseau avait déjà ramené les esprits au goût de la nature simple et primitive. Voltaire lui avait donné cette passion de l'universalité qui le faisait s'enthousiasmer des découvertes de Newton pendant qu'il essayait de rivaliser avec Lucrèce dans un poème didactique sur la nature.

Mais c'est autant par des qualités d'ordre purement esthétique et artistique qu'André Chénier affranchit et renouvela la Poésie du XIX^e^ siècle. L'alexandrin, chez lui, fut tout différent de l'alexandrin de Racine; l'enjambement l'avait rendu plus souple, plus libre et plus varié: la césure et le rejet avaient été employés dans ses poésies

dithyrambiques d'une façon tout à fait nouvelle et surprenante, et le résultat en avait été un élan lyrique jusqu'ici inconnu. Lamartine sans doute avait déjà tenté la plupart de ces réformes métriques, mais inconsciemment pour ainsi dire et sans la régularité, sans la forme brillante et polie qui charmait la jeunesse dans la poésie de Chénier. Tous ceux qui étaient capables d'apprécier ce mérite juraient par son nom. Ils partageaient involontairement les écrivains de l'époque en deux groupes: l'un se rattachant à Madame de Staël, la féconde improvisatrice, qui, sans se soucier de l'harmonie de l'ensemble, avait jeté dans le monde un tourbillon de pensées et de mots; et l'autre, l'école nouvelle, qui se réclamait d'André Chénier, et qui érigeait l'art en principe.

La poésie de Chénier ne se distingue pas seulement par la perfection rhythmique, mais encore par une langue colorée et vivante. On avait jusque-là employé dans le vers le mot abstrait, vague, immatériel et sentimental pour le mot propre, matériel et pittoresque; on avait dit par exemple „le ciel en courroux", Chénier écrivit „un ciel noir, couvert de nuages"; on avait dit „de beaux doigts „Chénier écrivit „des doigts blancs et effilés."

Ajoutez à cela parfois, dans des tableaux d'une clarté presque matérielle, une demi-obscurité absolument nouvelle dans l'expression, des mots et des tournures mystérieuses et énigmatiques qui subitement ouvrent des horizons infinis.

Ce qu'au point de vue humain plus qu'au point de vue artistique on voudrait trouver davantage chez Chénier c'est l'expression de la souffrance. Sa poésie, pourtant si ardente et si brûlante est trop pleine de mesure, trop attique. Le laid en est exclu trop rigoureusement et, pour le poète, comme pour les anciens Grecs, la souffrance est une forme du laid. Ce n'est, en effet, que par quelques notes isolées et quelques lettres que nous savons combien Chénier souffrit à Londres de la perte de son indépendance: il n'en dit pas un mot dans ses poésies. De même si, dans sa jeunesse, il sentit l'humiliation de

la pauvreté, il se contenta d'y faire allusion dans des poèmes comme l'idylle „Liberté“ où un berger brise sa flûte, fuit la danse et les chants des jeunes filles et repousse toute consolation parce qu'il est esclave.*)

„Le jeune malade“ dont le sujet rappelle la 3e scène du premier acte de la Phèdre de Racine peut nous donner une idée de toute la poésie d'André Chénier. Il est impossible de donner à une situation aussi pathétique une solution plus simple.

Tout ce que nous avons admiré dans Chénier: la noble simplicité de la langue, l'exactitude et la justesse du dessin, le rhythme grec, les belles lignes du bas-relief, la pureté des couleurs et la forme sévère, tout cela nous le retrouvons au fond de la nouvelle Ecole romantique.

## Chapitre VII

## Poésies de Vigny et „Orientales“ de Hugo.

Le poète chez qui se manifesta tout d'abord l'influence de Chénier fut un des esprits les plus audacieux, au point de vue artistique, de l'Ecole romantique et l'un de ses premiers chefs: Alfred de Vigny, le poète lyrique incomparable.

Chaste, pure et sévère, la poésie de Vigny justifie toutes les définitions symboliques qu'on en a données: elle a la blancheur du cygne, l'éclat de l'ivoire, la pureté

*) Quand Sainte-Beuve, dans sa comparaison de Chénier et de Mathurin Régnier (cf. La Poésie au XVIe siècle) dit que „La Liberté“ fut composée par le poète, après son retour de Londres, il commet une erreur. Comme l'a établi Becq de Fouquières, il est probable que Chénier n'a pas été à Londres avant 1790.

de l'hermine; son art est aussi grave, sa couleur aussi sobre, sa forme aussi concise et aussi travaillée que celle de Chénier dont il ne voulait pas cependant reconnaître l'influence. Car, bien qu'il n'eût rien publié avant 1819, il a cependant donné une date bien antérieure, qui remonte parfois jusqu'à 1815, à un certain nombre de poésies qui portent très visiblement l'empreinte de Chénier et qui ne furent publiées que plus tard. Mais, sans compter que quelques poèmes de Chénier avaient déjà paru dans le „Génie du Christianisme“ de Chateaubriand ou comme supplément aux poésies de Millevoye, tout nous indique que de Vigny, malgré d'ailleurs sa sévérité extrême, a antidaté ses poésies, à l'exemple de Schack Staffeldt pour faire croire à son originalité. Les quelques poèmes isolés, en effet, qu'il a publiés avant son premier recueil sont bien inférieurs à ceux qui portent la date la plus ancienne, si inférieurs même que le poète les a supprimés dans les éditions suivantes. L'influence de Chénier sur de Vigny est donc incontestable; de Vigny s'est approprié beaucoup des qualités du maître et en même temps s'est affranchi de l'archaïsme hellénique qui arrêtait son vol. Le poème „La Dryade“ qu'il désignait lui-même comme une „idylle d'après Théocrite“ est en réalité une idylle d'après Chénier. Ce qui distingue tout particulièrement et absolument de Vigny de Chénier, c'est son spiritualisme bien tranché et son fier et stoïque amour de la solitude qu'il a exprimé dans „Moïse“, „La colère de Samson“ et „La Mort du Loup“. C'est du fond de son âme qu'est sorti le cri de douleur de Moïse:

O Seigneur, j'ai vécu puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre!

Dans la colère de Samson sur la perfidie de Dalila, je crois entendre les plaintes de l'amour-propre blessé du poète. Sa Dalila, à lui, c'était Marie Dorval, la grande actrice. Trois fois déjà il lui avait pardonné, et, néanmoins elle était encore plus confuse qu'étonnée d'obtenir si vite son pardon.

Car la bonté de l'homme est forte et sa douceur
Ecrase en l'absolvant, l'être faible et menteur.

Je retrouve de même le stoïcisme de Vigny et en même temps l'excuse de son „improductivité“ dans les paroles du loup qui meurt sans pousser un cri:

A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse
Seul, le silence est grand, tout le reste est faiblesse.

Il y a sans doute quelque affectation dans cette attitude; mais le poète l'a prise par fierté, par noblesse d'âme pour mieux exprimer la pureté et la gravité de sa pensée.

Le véritable disciple de Chénier, celui qui développa particulièrement son style lyrique, fut un autre poète de génie plein de hardiesse et de confiance en lui-même, comme Chénier et de Vigny.

Victor Hugo était alors dans sa vingt-troisième année et déjà les premiers rayons de la gloire étaient venus illuminer son front. Dans un poème des „Chants du Crépuscule“ à M^lle^ J . il a peint lui-même l'enivrement avec lequel il aborda le domaine de la poésie lyrique:

Alors je disais aux étoiles:
„O mon astre, en vain tu te voiles.
Je sais que tu brilles là-haut!“
Alors je disais à la rive:
„Vous êtes la gloire, et j'arrive.
Chacun de mes jours est un flot!“

Je disais au bois: „Forêt sombre,
J'ai comme toi des bruits sans nombre!“
A l'aigle: „Contemple mon front!“
Je disais aux coupes vidées:
„Je suis plein d'ardentes idées
Dont les âmes s'enivreront!“

— — — — — — — — —

Tandis que tout me disait: „Aime!“
Ecoutant tout hors de moi-même,
Ivre d'harmonie et d'encens,
J'entendais, ravissant murmure,
Le chant de toute la nature
Dans le tumulte de mes sens.

— — — — — — — — —

La terre me disait: „Poète!“
Le ciel me répondait: „Prophète!
Marche! parle! enseigne! bénis!
Penche l'urne des chants sublimes!
Verse aux vallons noirs comme aux cimes
Dans les aires et dans les nids!“

Hugo s'empara du vers qu'avait créé Chénier, de cet organe transparent de la beauté pure qui, animé par son souffle, rayonna de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Chose singulière, ce fut encore de la Grèce, mais cette fois de la Grèce moderne que vint l'inspiration. Hugo écrivit ses „Orientales“ sous l'impression de la guerre d'indépendance que la Grèce soutenait alors. Mais combien sa langue ressemblait peu à celle de Chénier!

Les mots étaient chatoyants, fulgurants, „dorés d'un rayon de soleil „comme la belle juive du poème, ils chantaient et résonnaient comme s'ils avaient été accompagnés d'une musique turque.

C'est Goethe qui, le premier, avait ouvert l'Orient à la poésie; mais l'Orient du „westöstliche Divan“ avait été le lieu de refuge d'un vieillard. Goethe avait surtout saisi le côté contemplatif de la vie orientale et avait fait entrer dans son poème des chants allemands. Rückert, le grand virtuose de la langue allemande, avait suivi plus tard les traces de Goethe. Oehlenschläger avait représenté l'Orient des Mille et une Nuits, un Orient à moitié persan et à moitié danois, l'Orient du livre de

contes à l'usage de l'enfance. On y voyait des esprits sous forme de lampes et d'anneaux merveilleux, des boisseaux de diamants et de saphirs, toutes les inventions d'une imagination sans frein, le tout groupé autour de quelques types poétiques immortels. Puis était venu Byron. Pour le poète de „Childe Harold" l'Orient n'avait été que le décor qui convenait à la passion sauvage et mélancolique. Hugo nous présenta un Orient tout autre, un Orient barbare, mais étincelant de couleur et de lumière.

Sultans et muftis, derviches et califes, hetmans, pirates et klephtes, autant de sons agréables pour son oreille, de tableaux charmants pour ses yeux. Le temps lui est indifférent car l'antiquité, le moyen-âge aussi bien que les temps modernes lui appartiennent. Il en est de même de la race qui peut être hébraïque, mauresque ou turque, du lieu qui sera Sodome, Grenade ou Navarin et des croyances. Hugo dit lui-même dans sa préface: „personne n'a le droit de demander au poète s'il croit en Dieu ou aux dieux, à Pluton, à Satan ou à rien." Ce que le poète veut avant tout c'est peindre, et son génie ne lui laisse point de repos que l'Orient ne soit sur son papier tel qu'il le voit en esprit. D'où vint à Hugo l'idée première des „Orientales"? Une étude sérieuse de ces poésies nous le dira. Les „Orientales" n'ont pas été composées dans l'ordre où elles ont paru dans le recueil; la première est vraisemblablement celle qui porte le numéro XXIII et qui est intitulée „la Ville prise". Elle fut écrite en 1824. En 1826 et 1827, d'autres suivirent qui traitèrent des sujets se rapportant à la guerre gréco-turque. C'est seulement en 1828 que la fantaisie du poète s'allume véritablement et se donne libre cours. Alors son horizon s'étend, sa matière s'enrichit. „La Ville prise" qui doit son origine au mouvement de sympathie générale provoqué par le martyre de la Grèce présente par là un rapport frappant avec la peinture romantique française. En 1824, Eugène Delacroix avait exposé son

célèbre tableau „le massacre de Skios“ tableau saisissant si peu exact poétiquement, mais pourtant si profondément senti, peint avec tant d'audace et de force, si riche de couleurs éblouissantes.

Peu après, Hugo écrit „La Ville prise“, poésie qui ressemble à un recit qu'un esclave fidèle fait, les mains jointes, dans l'attitude du respect:

La flamme par ton ordre, ô Roi, luit et dévore.
De ton peuple en grondant elle étouffe les cris;

— — — — — — — — — — —

Pères, femmes, époux, tout tombe sous le glaive:
Autour de la cité s'appellent les corbeaux,

Les mères ont frémi! les vierges palpitantes,
O calife! ont pleuré leurs jeunes ans flétris,

— — — — — — — — — — —

Les tout petits enfants écrasés sous les dalles
Ont vécu: de leur sang le fer s'abreuve encore . . .
Ton peuple baise, ô Roi, la poudre des sandales
Qu'à ton pied glorieux attache un cercle d'or!

Voilà le premier ton, ton aigu et perçant, des „Orientales“ de Hugo, mais le poème, dans son ensemble, est manqué parce qu'il n'est pas vrai; jamais esclave n'a parlé de la sorte: l'indignation personnelle du poète éclate dans ces vers. Les poésies postérieures „Les têtes du sérail“, „Enthousiasme“ et „Navarin“ témoignent de l'influence des événements contemporains sur l'origine des „Orientales“. Mais aussi, dès ce moment, le poète fait un grand pas en avant: sa muse va s'inspirer chez les Turcs.

„La douleur du pacha“ est un premier essai poétique à demi ironique. Derviches et „bombardiers“,

odalisques et esclaves, chacun à son point de vue se demande pourquoi le pacha reste immobile dans sa tente, muet et sombre, les yeux gonflés de larmes. Mais aucun n'en devine la vraie raison: sa favorite n'a point commis d'infidélité, il ne manque point une tête dans le sac du Fellah. Non — son tigre de Nubie est mort. — Mais ce n'est là qu'un commencement. Le poète ne s'est pas encore complètement affranchi de lui-même. C'est toujours lui qui apparaît sous ce ton badin qui détruit le tableau. Avec „La Marche turque", au contraire, nous sommes en plein Orient. Les vers qui sont de toute beauté, sont encadrés dans le refrain célèbre:

Ma dague d'un sang noir à mon côté ruiselle,
Et ma hache est pendue à l'arçon de ma selle.

Toute la pièce d'ailleurs, où l'amour filial même trouve son expression, est plus grave que sauvage; elle repose sur une conception de l'honneur qui, pour être différente de la nôtre, n'en est pas moins profonde.

La marche s'ouvre par ces vers:

J'aime le vrai soldat, effroi de Bélial:
Son turban évasé rend son front plus sévère;
Il baise avec respect la barbe de son père,
Il voue à son vieux sabre un amour filial . . . .

Plus loin le poète continue:

Celui qui d'une femme aime les entretiens;
Celui qui ne sait pas dire dans une orgie
Qu'elle est d'un beau cheval la généalogie;
Qui cherche ailleurs qu'en soi force, amis et soutiens,
Sur de joyeux divans se couche avec mollesse,
Craint le soleil, sait lire, et par scrupule laisse
Tout le vin de Chypre aux chrétiens.

— — — — — — — — — — — — — — —

Celui-là, c'est un lâche, et non pas un guerrier.
Ce n'est pas lui qu'on voit dans la bataille ardente
Pousser un fier cheval à la housse pendante,
Le sabre en main, debout sur le large étrier.

Ces vers ne sont pas d'un poète enthousiaste de la Grèce ni d'un homme de l'occident raillant la barbarie turque; Hugo nous apparaît ici simplement comme un poète dramatique qui a à son usage une langue virile et énergique et dont la brutalité dans l'emploi de la couleur locale n'a été atteinte par aucun poète du nord.

Ce n'est point là de la poésie sentimentale, c'est une musique en ton majeur, rude et sauvage, même quand la femme et l'amour y mèlent leurs chants. Des figures féminines cruelles et barbares, comme cette sultane juive, insatiable du sang de ses rivales, qui a toujours quelque nouvelle tête à demander, se trouvent confondues avec de douces filles d'Eve, comme cette captive qui soupire après sa patrie et pourtant aime à laisser errer ses yeux sur „les palais de fées" de Smyrne et à respirer jour et nuit, en toute saison, l'air tiède et parfumé de l'Orient.

Parfois, ce sont des apparitions charmantes et gracieuses comme dans „les adieux de l'hôtesse" arabe où l'amour voilé et chaste, mélange de tendresse, de superstition puérile, de respect et d'adoration, est désespéré de ne point trouver d'écho et s'exprime avec une noble fierté et une élégance plastique.

Depuis le moment où le poète est passé du camp des Grecs dans celui de leurs adversaires, il lâche entièrement la bride à son imagination. Après nous avoir donné des tableaux de la cruauté turque, il se tourne vers d'autres sujets, vers les superstitions de l'islamisme, comme dans le poème „les Djinns," cette merveille de virtuosité artistique, où les vers s'élevant de deux à dix syllabes, pour se réduire à la fin, de nouveau, à deux syllabes, peignent admirablement l'approche de „l'essaim" sauvage des Djinns, leurs hurlements farouches au-dessus de la maison et le bruit de leurs pas dans le lointain. De la vie du sérail, Hugo nous transporte au milieu des libres Bédouins, du désert d'aujourd'hui au désert tel qu'il était quand Bounaberdi le couvrait de l'ombre de ses aigles. Son imagination lui montre des plaines immenses de sable et d'eau, de grands mouvements de

troupes, des sièges et des prises de villes à l'architecture étrange, et ces tableaux de ruines colossales l'amènent tout naturellement à l'antiquité biblique où il a puisé ses plus belles inspirations. De tout temps, Victor Hugo s'était senti attiré par le monstrueux, mais son Pégase reste toujours un monstre aimable.

„Feu du ciel", le premier poème du recueil a été composé un des derniers. Nous voyons d'abord s'avancer dans le ciel „la nuée au flanc noir." D'où vient-elle? Personne ne le sait. Elle passe par-dessus les mers et demande au Seigneur si elle doit les dessécher. — Non, répond-il, et „elle reprend son vol sous le souffle de Dieu." Elle glisse par-dessus les golfes „aux vertes collines" et l'Egypte „toute blonde d'épis," par-dessus les déserts et les ruines de l'ancienne Babel. Est-ce ici? dit-elle. — Plus loin, répond le Seigneur. Et ainsi, „dans la brume des nuits" elle atteint les deux cités soeurs de Sodome et de Gomorrhe endormies dans la débauche et la volupté. Sur un signe de Dieu „la nuée éclate"; des torrents de soufre et des pluies de feu tombent sur la terre et „fondent comme cire porphyre, marbre et idoles"; tout ce qui vit devient la proie des flammes

On dit qu'alors — — — — — —
— — — — — — — — — —
On vit de loin Babel, leur fatale complice

Regarder par-dessus les monts de l'horizon. Toute cette poésie de Hugo est, je l'ai dit, une musique en ton majeur: on l'a même accusée injustement d'être froide. Le pinceau du poète ressemble à ce pin que Heine voulait arracher des falaises de Norwège et plonger dans le gouffre enflammé de l'Etna pour écrire au ciel le nom de son „aimée".

Les „Orientales" servirent de modèle à l'Ecole romantique. Hugo avait osé exprimer la souffrance, le laid, le terrible (*τὸ δεινόν*, comme disaient les Grecs), convaincu qu'il pourrait leur donner une forme poétique et faire dis-

paraître toutes les ombres dans un grand océan de lumière. Ce lyrisme tout particulier nous est expliqué par un de ses poèmes postérieurs „sur le globe terrestre“ où passent sous nos yeux les tableaux d'une terre inculte, ingrate et pierreuse, qui ne donne à l'homme sa nourriture qu'à force de travail, de déserts brûlants, de plaines de glaces, de climats inhospitaliers, de la mort, spectre aveugle qui enlève tout d'abord les plus vertueux d'entre les hommes, de la mer où les vaisseaux sombrent la nuit, de pays où la guerre brandit sa torche et où les peuples se ruent les uns sur les autres. Tout cela pourtant, conclut le poète, est une étoile au firmament!

Chapitre VIII.

## Hugo et Musset.

Hugo avait à peine achevé les „Orientales“ qu'il commença un nouveau recueil qui forme avec elles un contraste absolu. Les „Feuilles d'Automne“, aussi personnelles que les „Orientales“ l'étaient peu, ouvrirent un nouveau domaine à la poésie lyrique. Hugo s'était marié à vingt ans à peine avec Adèle Foucher qui lui avait apporté une dot de deux mille francs et une rente annuelle que lui servait Louis XVIII. Au début, l'aisance fut loin de régner dans le jeune ménage; ce ne fut qu'après la victoire d'Hernani que la plume de Hugo commença sa fortune. Mais, même dans leur modeste situation, Hugo et sa jeune femme avaient été heureux, et quand le poète âgé de vingt-cinq ans, entreprit une révolution dans la Poésie, il était déjà depuis longtemps père de famille.

Les „Feuilles d'Automne“ sont remplies de tableaux empruntés à son propre foyer et des souvenirs de son en-

fance, des êtres chéris qu'il a perdus, de sa douce mère, de la figure martiale de son père et de Napoléon. Il épanche ainsi son coeur sans dissimuler sa mélancolie et son pessimisme. Parmi les „Feuilles d'Automne“ se trouvent aussi quelques poésies amoureuses qui sont de toute beauté. Un jour le poète retrouve ses premières lettres d'amour et les relit mélancoliquement en regrettant „les temps de rêverie, de force et de grâce“ de sa jeunesse disparue. Il chante sa jeune femme à qui il a dit „Toujours!“ et qui lui a répondu „partout!“ Il peint la poésie de son foyer, ce côté de la vie que tous les grands poètes avaient, avant lui, négligé. Shakespeare n'avait point eu de foyer, et sa vie conjugale ne mérite pas d'arrêter notre attention. Schiller et Goethe avaient adressé quelques poèmes à leurs femmes; ils n'en avaient point composé sur la vie du foyer. Ce que Byron avait cru devoir communiquer au public sur ce sujet était peu édifiant. Oehlenschläger qui, par sa situation personelle et son rôle littéraire, se rapprochait beaucoup de Hugo n'avait pas su donner d'expression poétique à sa vie privée. Dans ses poèmes, il se montre bon époux plutôt que chevaleresque, et dans l'amour qu'il porte à ses enfants il entre un peu d'orgueil paternel. Il parle d'eux comme des princes peuvent le faire dans leurs proclâmations publiques. On sent qu'il se figure que tout le monde doit s'intéresser à leur bonheur. Victor Hugo a su éviter tous ces écueils.

Dans l'un des poèmes des „Chants du Crépuscule“ (Date Lilia) il nous peint une jeune mère, ravissante de beauté, qui promène dans sa chambre ses quatre enfants dont le plus jeune n'avance encore que d'un pas mal assuré:

Oh! si vous rencontrez quelque part sous les cieux
Une femme au front pur, au pas grave, aux doux yeux,
Que suivent quatre enfants dont le premier chancelle,
Les surveillant bien tous, et, s'il passe auprès d'elle
Quelque aveugle indigent que l'âge appesantit,
Mettant une humble aumône aux mains du plus petit;
Si, quand la diatribe autour d'un nom s'élance,

Vous voyez une femme écouter en silence,
Et douter, puis vous dire: „Attendons pour juger.
Quel est celui de nous qu'on ne pourrait charger?“
— — — — — — — — — — — —
Oh! qui que vous soyez, bénissez-la. C'est elle!
La soeur, visible aux yeux, de mon âme immortelle!
Mon orgueil, mon espoir, mon abri, mon recours!
Toit de mes jeunes ans qu'espèrent mes vieux jours!

Toutes ces poésies intimes sont pleines de joyeux ébats et de doux murmures d'enfants: Lorsque l'enfant paraît, le front le plus sombre se déride et „la grande causerie s'arrête en souriant“:

Il est si beau, l'enfant — — — — —
— — — — — — — — — —
Offrant de toutes parts sa jeune âme à la vie
Et sa bouche aux baisers!

Hugo ne veut pas qu'on éloigne de lui les enfants pendant qu'il travaille, sous le prétexte qu'ils pourraient effaroucher sa muse:

Laissez. — Tous ces enfants sont bien là —
— — — — — — — — — —
Venez, enfants, venez en foule!
Venez autour de moi, riez, chantez, courez.
— — — — — — — — — —
Croyez-vous que j'ai peur, quand je vois, au milieu
De mes rêves rougis ou de sang ou de feu,
Passer toutes ces têtes blondes?
— — — — — — — — — —
Mais non — Au milieu d'eux, rien ne s'évanouit.
L'orientale d'or plus riche épanouit
Les fleurs peintes et ciselées;
La ballade est plus fraîche, et dans le ciel grondant
L'ode ne pousse pas d'un souffle moins ardent
Le groupe des strophes ailées.

Le poète revint plus tard à cette première époque de sa vie sous le coup d'un événement douloureux: sa

fille, mariée en février 1843, se noya au cours d'une promenade en Seine au mois de septembre suivant. Son mari, Auguste Vacquerie, se précipita à son secours, mais ne pouvant la sauver, il chercha et trouva également la mort dans les flots. Tous les poèmes qui, dans „Les Contemplations“ commencent par ce vers:

„Oh! je fus comme fou dans le premier moment“

pourraient être rangés parmi les „Feuilles d'Automne.“ Ils nous présentent des tableaux de genre qui, dans leur simplicité, sont aussi admirablement peints que profondément sentis:

Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin
De venir dans ma chambre un peu chaque matin.
Je l'attendais ainsi qu'un rayon qu'on espère;
Elle entrait, et disait: Bonjour, mon petit père!
Prenait ma plume, ouvrait mes livres, s'asseyait
Sur mon lit, dérangeait mes papiers, et riait,
Puis soudain s'en allait comme un oiseau qui passe.
Alors, je reprenais, la tête un peu moins lasse,
Mon oeuvre interrompue, et, tout en écrivant,
Parmi mes manuscrits je rencontrais souvent
Quelque arabesque folle et qu'elle avait tracée,
Et mainte page blanche entre ses mains froissée;
Où, je ne sais comment, venaient mes plus doux vers.

Qu'on lise encore les fragments suivants:

Lorsqu'elle était petite encore,
Que sa soeur était tout enfant — —
— — — — — — — — —
Je l'entendais sous ma fenêtre
Jouer le matin doucement.

Elle courait dans la rosée,
Sans bruit, de peur de m'éveiller;
Moi, je n'ouvrais pas ma croisée,
De peur de la faire envoler.

Ses frères riaient . . . . — Aube pure!
Tout chantait sous ces frais berceaux,
Ma famille avec la nature,
Mes enfants avec les oiseaux!

Je toussais, on devenait brave.
Elle montait à petits pas,
Et me disait d'un air très grave;
J'ai laissé les enfants en bas.

— — — — — — — — —

Le soir, comme elle était l'aînée,
Elle me disait: — Père, viens!

Nous allons t'apporter ta chaise,
Conte-nous une histoire, dis! —
Et je voyais résonner d'aise
Tous ces regards du paradis.

Alors, prodiguant les carnages,
J'inventais un conte profond
Dont je trouvais les personnages
Parmi les ombres du plafond.

Toujours ces quatre douces têtes
Riaient, comme à cet âge on rit,
De voir d'affreux géants très bêtes
Vaincus par des nains pleins d'esprit.

— — — — — — — — —

Pendant que je parlais, leur mère
Les regardait rire, et songeait.

Leur aïeul, qui lisait dans l'ombre,
Sur eux parfois levait les yeux,
Et moi, par la fenêtre sombre
J'entrevoyais un coin des cieux!

Dans la prière du soir des enfants, la célèbre „Prière pour tous“ non seulement pour le père et la

mère, mais encore pour les pauvres et les abandonnés, l'idée de la famille se développe et s'étend jusqu'à la grande famille humaine. Le poète chante l'humanité dans les „Feuilles d'Automne," comme il avait chanté l'inhumanité dans les „Orientales".

Dans ses heures de solitude, lorsqu'il laisse errer son imagination dans le vaste domaine des rêves („Sur la pente de la Rêverie") il pense à tous les siens, à ses amis, à tous ceux qu'il connaît et à ceux qu'il ne connaît pas, à tous les hommes, aux cités mortes et aux cités vivantes, jusqu'à ce que son regard, franchissant le temps et l'espace, se perde dans l'infini. L'idee de l'infini que Chénier, le grand précurseur de Hugo, ne comprenait point, les sentiments religieux, inconnus de cet enfant du XVIIIe siècle, reprennent leurs droits chez Hugo, mais délivrés de toutes les superstitions et étroitesses de la période de réaction.

Un jour, le poète gravit le sommet d'une montagne baignée par l'Océan, et deux voix „confuses et voilées" s'élèvent jusqu'à lui de la terre et de la mer:

Chaque monde avait sa voix, et chaque homme son bruit. Il entend, mêlé

. . . . . „dans un fatal hymen,
Le chant de la nature au cri du genre humain!"

L'Infini n'est plus ici le monstrueux que nons avons rencontré parfois dans les „Orientales"; il se présente sous la forme d'une mer où l'homme ne s'effraye plus de périr, où, selon l'expression de Léopardi, il est „doux" de mourir.

Tandis que les „Feuilles d'Automne „chantent la poésie intime et la poésie du foyer, les „Chants du Crépuscule" qui suivirent, ont un caractère surtout politique et sont, pour ainsi dire, comme un registre de tous les événements politiques des dernières années. On sait combien souvent Hugo a changé d'opinion politique, — royaliste tout d'abord, il fut, à la fin de sa vie, républicain démocrate, — mais ces changements ont été plutôt le résultat naturel d'un développement de sa pensée. Il avait été élevé par sa mère,

ardente Vendéenne, dans l'esprit légitimiste; plus tard son père, général de l'Empire, lui avait inspiré des sentiments bonapartistes, et l'ultra-royalisme de son enfance avait cédé la place à une admiration sans réserve pour Napoléon devenu déjà, à cette époque, un personnage mythique. Dés 1830, Hugo manifesta ses opinions républicaines et il ne soutint la royauté constitutionelle que parce qu'elle était, à ses yeux, un acheminement à la République qu'il rêvait; il se laissa même nommer pair de France par Louis-Philippe, puis, quand on voulut l'exclure de la Chambre des Pairs, après cette fameuse histoire d'amour qui fit alors tant de tapage, (l'enlèvement de Madame Liard) il accepta la protection du roi. A cette époque déjà, il était du parti de l'opposition. Il chante les journées de Juillet, ses martyrs, et il s'indigne que la Chambre des Députés ait refusé de faire transférer les cendres de Napoléon sous la colonne de la place Vendôme, un proposition que le gouvernement pourtant était prêt à accepter, et que réalisa plus tard seulement, comme on le sait, le prince de Joinville.

La pièce satirique „à l'homme qui a livré une femme“ dirigée contre Deutz qui avait livré à prix d'or au gouvernement la duchesse de Berry, n'atteint pas seulement directement Thiers, mais encore le roi lui-même.

Parfois l'opposition de Hugo vient de ses sympathies sociales plutôt que de ses sympathies politiques. La déception du quatrième état, après les journées de juillet, et la haine sourde qui fermentait dans les masses contre les riches ont trouvé leur expression poétique dans le poème „sur le bal de l'Hôtel de Ville“, où nous admirons ce tableau superbe de femmes galantes, fardées et demi-nus, „les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine au coeur“ accourues pour voir passer les dames qui vont au bal.

Rien ne montre mieux quels rapports étroits régnaient entre la poésie de Hugo et cette époque de sa vie que l'interdiction de ses drames par le gouvernement de Juillet comme par la Restauration. „Hernani“ sans doute fut joué, parce que Charles X. avait spirituellement répondu

à celui qui le priait de défendre la pièce que sa place au théâtre était parmi les spectateurs, comme celle de tout autre; mais, malgré l'amitié du roi pour le poète, „Marion de Lorme“ fut interdit, parce qu'on craignait que les relations de Louis XIII et de Richelieu ne fussent interprétées comme une critique de l'asservissement de la royauté par le clergé. — Il faut noter comme l'un des plus beaux traits de la vie de Hugo que, même après la chute de Charles X, il se soumit longtemps encore à cette interdiction, pour prévenir des manifestations contre le prince déchu, dont il avait été, dans sa jeunesse, le partisan et dont il ne voulait pas contribuer à augmenter le malheur.

L'interdiction de „Marion de Lorme“, acceptée par Hugo, fut suivie de l'interdiction illégale du „Roi s'amuse“ par le gouvernement de Juillet. Hugo prononça à cette occasion un plaidoyer éloquent d'où nous extrayons ces virulentes paroles:

„Bonaparte, quand il fut consul et quand il fut em-
„pereur, voulut aussi le despotisme. Mais il fit autrement.
„Il y entra de front et de plain-pied. Il n'employa aucune
„des misérables petites précautions avec lesquelles on es-
„camote aujourd'hui une à une toutes nos libertés . . .
„Il prit tout, à la fois, d'un seul coup et d'une seule main.
„Le lion n'a pas les moeurs du renard.

„Alors, Messieurs, c'était grand! . . . On disait: Tel
„jour, à telle heure, j'entrerai dans telle capitale; et l'on
„y entrait au jour dit et à l'heure dite . . . On faisait
„se coudoyer toutes sortes de rois dans ses antichambres.
„On détrônait une dynastie avec un décret du Moniteur.
„Si l'on avait la fantaisie d'une colonne, on en faisait
„fournir le bronze par l'empereur d'Autriche. On réglait
„un peu arbitrairement, je l'avoue, le sort des comédiens
„français, mais on datait le réglement de Moscou . . . Alors,
„je le répète, c'était grand, aujourd'hui c'est petit“.

Tel nous apparaît Hugo dans ses traits généraux, comme poète politique, aux environs de 1830: déjà, à

cette époque, il est pour la jeune génération un guide et un prophète.

Pendant ce temps, ses jeunes amis commençaient aussi à se faire un nom. Il semblait que Hugo et sa modeste maison communiquassent le don poétique, car tous ceux qui la fréquentaient se révélaient bientôt poètes. Hugo priait de temps en temps Sainte-Beuve de déclamer quelques vers, et quand il ne pouvait plus résister aux sollicitations de ses hôtes, il lisait lui-même quelques-unes de ses poésies, mais après avoir bien recommandé à la petite Léopoldine et à Charlotte de faire le plus de vacarme possible pendant sa lecture. Un jour, son beau-frère, Paul Foucher, lui amena Musset, âgé de dix-sept ans. Un matin, celui-ci grimpa jusqu'à la mansarde de Sainte-Beuve, le réveilla et lui dit en souriant d'un air embarrassé: „Moi aussi je fais des vers!“ Ces vers devaient faire le tour du monde!

Que l'on demande en France à un homme du peuple ou à un écrivain classique ou romantique quel est le plus grand poète des temps modernes, il répondra indubitablement: Victor Hugo.

Que l'on adresse la même question au contraire à un homme des classes supérieures, de la bourgeoisie ou de la bureaucratie, à un savant ou à quelque disciple de la jeune école naturaliste, ceux-ci répondront probablement: Alfred de Musset.

Quelle est donc la raison de ce désaccord et comment devons-nous l'interpréter?

Musset se fit connaître vers 1830, à l'âge de dix-neuf ans, par la publication de ses „Contes d'Espagne et d'Italie“ qui traitaient des sujets extrêmement scabreux, par cela même difficiles à analyser. Dans les plus importants d'entre eux (Don Paez Portia etc.) nous ne trouvons d'un bout à l'autre que la tromperie: des femmes qui trompent leurs maris ou leurs amants, des amants qui passent leurs femmes à d'autres, des comtesses qui ne connaissent leurs amants que comme les meurtriers

de leurs maris, — partout une jouissance bestiale pour laquelle on se bat à coups d'épée, une sensualité de sexagénaire qui ne connaît ni honte ni pudeur, la perversité d'un libertin qui emploie des philtres amoureux et ne se laisse pas troubler dans la volupté par le râle de la mort, — puis, au milieu de tout cela, une série de poèmes ardents, passionnés, pleins d'arrogance.

Les deux premières oeuvres de Shakespeare ne sont pas plus sensuelles que ces poèmes où la passion la plus fougueuse se montre à la fois raffinée et impudente.

A côté de cette volupté sans frein, Musset étale constamment son incrédulité et son impiété, tout en confessant néanmoins sa faiblesse et en aspirant même, à son insu, après la foi disparue.

Le livre fit scandale et en même temps souleva un grand enthousiasme. Une partie de la jeunesse resta interdite et prêta l'oreille. C'était là un romantisme tout nouveau pour elle, plus libre que celui de Hugo et qui poussait plus loin encore le mépris des règles classiques sur le style et la métrique, mais avec un esprit mordant et non plus avec les accents guerriers de Hugo. L'esprit, cet élément qui manquait entièrement à Hugo, et qui est pourtant l'élement le plus français, animait ici toute la polémique. Ce romantisme, railleur et ironique, reposait après le romantisme solennel et pathétique de Hugo. Chez Musset également, il y avait des tableaux d'Espagne et d'Italie, des coups d'épée et des sérénades; mais une impertinence hautaine, un scepticisme, qui croyait à peine ce qu'il disait, ajoutaient à cette poésie un charme nouveau. La célèbre „Ballade à la Lune“ devait blesser aussi bien les Classiques par sa libre allure que les Romantiques qui avaient chanté la lune avec tant d'émotion. Le poète semblait y marcher sur les mains et distribuer des baisers de tous côtés. Hugo avait excité le respect par son attitude héroïque; la grâce incomparable de la passion chez Musset, son impertinence géniale dans la plaisanterie attiraient et enchantaient. Les femmes admiraient cette

poésie démoniaque et irrésistible, où il n'était question que d'elles, où le poète ne parlait que d'elles, non plus comme Hugo, avec la maturité précoce de la fidélité conjugale et de la galanterie chevaleresque, mais, au contraire, avec une passion, une haine, une amertume, une rage, qui prouvait bien qu'il les méprisait et les désirait, qu'elles pouvaient le faire crier, mais qu'il pouvait aussi se venger par ses mordantes railleries et ses malédictions.

Il ne fallait chercher là ni maturité, ni santé, ni beauté morale. C'était une jeunesse bouillante qui rappelait l'aveugle-né ébloui subitement par une lumière étincelante et s'écriant: „N'est-ce point là le son de la trompette?"

Oui, il y avait dans les vers de Musset, un éclat éblouissant et un bruit de fanfare!

La beauté dans l'art est immortelle, sans doute, mais la vie l'est encore à un plus haut degré, et ces premières poésies débordaient de vie.

D'autres plus mûres et plus belles suivirent: le regard du poète s'étendit toujours davantage. Il nous a exposé lui-même sa théorie artistique dans „Après une lecture":

Celui qui ne sait pas, quand la brise étouffée
Soupire au fond des bois son tendre et long chagrin
Sortir seul au hasard, chantant quelque refrain,
Plus fou qu'Ophélia de romarin coiffée,
Plus étourdi qu'un page amoureux d'une fée,
Sur son chapeau cassé jouant du tambourin;

— — — — — — — — — — —

Celui qui ne sait pas, durant les nuits brûlantes
Qui font pâlir d'amour l'étoile de Vénus,
Se lever en sursaut, sans raison, les pieds nus,
Marcher, prier, pleurer des larmes ruisselantes,
Et devant l'infini joindre des mains tremblantes,
Le coeur plein de pitié pour des maux inconnus;

Que celui-là rature et barbouille à son aise,
Il peut, tant qu'il voudra, rimer à tour de bras,
Ravauder l'oripeau qu'on appelle antithèse,
Et s'en aller ainsi jusqu'au Père-Lachaise,
Traînant à ses talons tous les sots d'ici-bas.
Grand homme si l'on veut; mais poète, non pas."

Sa sortie contre ceux qui chargent et qui ornent leur poésie d'antithèses est surtout dirigée contre Hugo et son école et trahit le sentiment de supériorité du lyrique pur en face du déclamateur de génie: il y a là une exaltation, un enthousiasme pour la poésie, un sentiment d'orgueil qui nous rappelle le „Wanderers Sturmlied" de Goethe.

En développant son talent, Musset révéla de plus en plus des qualités qui surpassèrent en éclat celles de Hugo. Il se conquit les lecteurs par sa profonde humanité. Pendant que Hugo se croyait tenu d'être infaillible, lui confessa ses faiblesses et ses fautes. Il n'était point un artiste merveilleux comme Hugo, il ne savait point travailler sa langue ni enchâsser ses mots, comme des diamants dans l'or, il écrivait avec négligence, rimait encore plus mal que Heine, mais ne déclamait jamais et se contentait d'être homme. Il chantait la joie et la souffrance avec une vérité qui semblait éternelle. Une de ses pensées égarée parmi d'autres excercerait sur elles l'action corrosive de l'eau-forte; ce serait toujours comme un cri puissant qui s'élève du fond de la poitrine.

A quoi tint-il donc que ce ne fut pas Musset, mais Hugo qui domina la littérature romantique et qui fut salué comme le chef de la jeune école? A ce que les vers ironiques que j'ai cités plus haut peuvent être appliqués en sens inverse à Musset lui-même: grand poète si l'on veut; mais grand homme, non pas.

Malgré les variations qu'elles ont subies dans le cours de sa longue existence, les opinions politiques et religieuses de Hugo se sont développées normalement et sans interruption, et ce développement régulier confère au poète

une dignité qui ne l'abandonne jamais. En même temps que la poésie du foyer devient chez lui plus profonde, ses idées sur la société s'affermissent chaque jour davantage.

Musset affecte au debut une supériorité hautaine et étale, comme je l'ai dit, la plus grande indifférence et la plus grande incrédulité; mais derrière ces airs affectés se montre bientôt une faiblesse réelle.

Qu'on lise les „Confessions d'un enfant du siècle“ qui sont les siennes propres. Cet enfant est venu au monde dans un siècle triste, où plus rien n'est debout. Le temps de Napoléon n'est plus, et avec lui ont disparu l'honneur et la gloire. La foi est éteinte: on a brisé la croix d'ébène devant laquelle, jadis, on venait joindre les mains. L'âme est morte parce qu'on ne croit plus aux grands symboles chrétiens.

Cependant, un homme monta à la tribune aux harangues et, comprenant que le temps de la gloire était passé, il vint proclamer qu'il existait une chose plus belle encore que la gloire: la liberté. Les enfants relevèrent la tête et se souvinrent de leurs grands-pères qui en avaient aussi parlé. Il y avait pour eux dans ce mot de liberté quelque chose qui leur faisait battre le coeur comme un lointain et terrible souvenir. Ils tressaillirent en l'entendant; mais, en rentrant au logis, ils rencontrèrent un convoi funèbre avec trois cercueils où étaient couchés les cadavres de jeunes gens, comme eux, qui avaient prononcé trop haut ce mot de: liberté.

Un sourire étrange voltigea sur leurs lèvres à ce triste spectacle, et, — comme si de la mort des martyrs le seul enseignement à tirer eût été le désespoir et l'indifférence, — ils se précipitèrent, tête baissée, dans tous les excès de la volupté.

Les personnages masculins de Musset, même le génial Lorenzaccio ressemblent tous un peu à „l'enfant du siècle“. Rolla, une des figures typiques les plus célèbres de sa jeunesse, est créée aussi sur ce modèle. Il n'est point de poésie où percent mieux les idées incertaines et vacillantes

de Musset et de son esprit féminin. Le poète adresse tout d'abord un souvenir ému, mêlé de regret, à l'antiquité grecque avec sa beauté fraîche et naïve, puis à l'antiquité chretienne, au temps:

Où tous nos monuments et toutes nos croyances
Portaient le manteau blanc de leur virginité,
— — — — — — — — — — —
Où Cologne et Strasbourg, Notre-Dame et St. Pierre,
S'agenouillaient au loin dans leurs robes de pierre,
Sur l'orgue universel des peuples prosternés
Entonnaient l'hosanna des siècles nouveau-nés.

Puis viennent les vers célèbres:

O Christ! je ne suis pas de ceux que la prière
Dans tes temples muets amène à pas tremblants,
— — — — — — — — — — —
Et je reste debout sous tes sacrés portiques.
— — — — — — — — — — —
Je ne crois pas, ô Christ! à ta parole sainte.
Je suis venu trop tard dans un siècle trop vieux.
— — — — — — — — — — —
Les clous du Golgotha te soutiennent à peine.
— — — — — — — — — — —
Ton cadavre céleste en poussière est tombé.
Eh bien! qu'il soit permis d'en baiser la poussière
Au moins crédule enfant de ce siècle sans foi!

Jacques Rolla a été „le plus grand débauché de la ville du monde où le libertinage est à meilleur marché", et il n'est plus rien qui échappe à son mépris. „Jamais fils d'Adam n'a promené sur la terre un plus large mépris des peuples et des rois". Il n'a qu'une fortune médiocre mais des goûts d'autant plus exigeants et plus luxueux. „L'habitude, qui fait de la vie un proverbe, lui donne la nausée." Il divise donc en trois parties le petit héritage que lui a laissé son père et en gaspille chaque année une partie, tout en criant bien haut qu'il „se fera sauter quand il n'aura plus rien". Ce libertin de vingt-deux ans apparaît à Musset „grand, loyal, intrépide

et superbe". Son amour de la liberté, — sous ce mot il faut entendre l'entier affranchissement de tout devoir, — l'idéalise aux yeux du poète.

Nous arrivons à la description de la nuit du suicide dans le bouge infâme. Nous assistons aux préparatifs de l'orgie, près de cette jeune fille de seize ans que sa mère elle-même est venue sacrifier sur l'autel du vice et nous tressaillons aux plaintes amères et éloquentes du poète sur la corruption profonde de la société, sur la pauvreté qui joue le rôle d'entremetteuse, sur la juste sévérité et la vertu hypocrite des „femmes du monde". L'apostrophe à Voltaire est assurément ce que nous devons le plus admirer dans le poème:

„Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encore sur tes os décharnés?
Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire;
Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés.
Il est tombé sur nous, cet édifice immense,
Que de tes larges mains tu sapais nuit et jour.
La mort devait t'attendre avec impatience,
Pendant quatre-vingts ans que tu lui fis la cour:
— — — — — — — — — — —
Vois-tu, vieil Arouet? cet homme plein de vie,
Qui de baisers ardents couvre ce sein si beau,
Sera couché demain dans un étroit tombeau.
— — — — — — — — — — —
Sois tranquille, il t'a lu.

Mais, qu'est-ce que Voltaire vient faire dans la mort de ce triste libertin? Est-il donc responsable de son suicide? Le monde que rêvait Voltaire est-il donc ce monde de fous qui ne veulent plus de maîtres et de femmes qui ont abdiqué toute dignité? Voltaire, le grand philosophe de la raison, dont les mains étaient noircies de la fumée de la poudre, dont toute la vie fut un continuel combat pour la Verité, doit assumer la responsabilité de cette misère, et pourquoi? Parce qu'il ne croyait plus aux dogmes chrétiens!

L'incrédulité de Rolla l'excuse donc, aux yeux du poète, de vivre comme une brute et de mourir comme un imbécile. On voit ce qui était resté à Musset, au bout de quelques années, de ses insolentes bravades d'autrefois. Elles avaient fait place à un scepticisme vague et flottant, comme sa négation s'était transformée en désespoir.

Combien saine, combien vigoureuse, combien calme et sereine au contraire était la poésie de Hugo! Quoi d'étonnant que Hugo continuât à dominer la Littérature romantique?

Il ne suffit point d'avoir un très grand talent pour prétendre diriger un mouvement littéraire; il y faut encore une personnalité puissante. Celui-là seul en est capable qui sent battre dans sa poitrine le coeur de son siècle, qui pense comme son siècle, et qui a la ferme volonté de faire servir la littérature à l'expression des pensées et des sentiments qui sont à la fois les siens et ceux de son siècle.

## Chapitre IX.

## Musset et George Sand.

Quelques années encore, et la révolution littéraire entreprise par Hugo et ses amis triomphait, mais seulement comme il est possible de triompher dans le domaine intellectuell. Une minorité, de plus en plus réduite, composée des hommes les plus cultivés et des femmes les plus intelligentes de France, comprenait que les questions en litige étaient tranchées, que les règles d'Aristote avaient été mal interprétées, que le temps des poètes de transition était passé, que Delavigne était épuisé et que la génération

de 1830 seule savait ce qu'elle voulait en littérature. Le fait qu'un mouvement analogue se manifestait en même temps dans la peinture, la sculpture et la musique montrait mieux que toute autre chose combien cette révolution était profonde et irrésistible. Mais ceux qui jugeaient ainsi n'étaient, je l'ai dit, que la minorité. La vieille littérature, raide et empesée de l'Empire, avait encore pour elle tout ce que la France comptait d'hommes attachés à la routine, de partisans du passé et d'ennemis de toute innovation, de sots et d'envieux, de plus, tout le monde officiel, tous les journaux, à l'exception d'un seul „le Journal des Débats" enfin, la puissance: toutes les situations, emplois, pensions n'étaient accordés qu'aux hommes de la vieille école. La jeune génération rencontrait donc encore partout de la résistance; du reste, le premier grand effort qu'elle venait de déployer avait été suivi d'une certaine lassitude. On était jeune, on avait cru qu'il suffirait de livrer l'assaut à la redoute des préjugés pour s'en emparer, et on se voyait encore au pied des retranchements, décimé, désabusé; on finit par perdre patience et toute envie de combattre. On s'était volontiers engagé dans une lutte désespérée, et on s'était bien préparé aux coups et aux blessures, mais à la condition que le triomphe définitif ne tarderait pas. Maintenant, cette guerre qui traînait en longueur, les sottes railleries d'adversaires qui occupaient toujours dans le domaine de l'art et de la littérature de hautes situations, l'indifférence des lecteurs pour la nouvelle école et leur enthousiasme persistant pour la vieille littérature, tout cela faisait réfléchir la jeunesse et arrêtait son essor. Elle se demanda si elle n'était pas allée trop loin dans son ardeur juvénile, si Sa Majesté le public n'avait pas raison, au moins dans une certaine mesure, et elle commença à se faire pardonner son talent par toutes sortes de concessions, ou même par des défections. On abandonna ses amis pour trouver accès dans tel ou tel cercle distingué; beaucoup préparaient leur candidature à l'Académie et prenaient bien garde de ne pas la compromettre par leur attitude et leurs liaisons.

Une raison psychologique contribua également à dissoudre le groupe romantique, je veux dire le sentiment d'indépendance qui animait chacun de ses membres. Le lien qui les unissait tous les uns aux autres avait été au début trop étroit. On ne s'était pas contenté d'indiquer en général la nouvelle direction à suivre, on avait encore établi des principes, et les hommes qui avaient fait cela étaient des poètes qui avaient autant de génie que d'étroitesse, mais ce n'était point des penseurs à l'esprit large et impartial. Si sociables que soient les peuples romans, par opposition aux peuples germaniques, une alliance littéraire ne peut pourtant pas exister, dans ces conditions, au sens le plus étroit du mot. Des hommes de science peuvent s'entendre sur une méthode, mais il faut que l'artiste soit complètement indépendant pour créer ses chefs-d'oeuvre. D'autre part, un individualisme absolu est également impossible dans l'art; consciemment ou inconsciemment, il se forme toujours des écoles, et s'il est vrai que l'artiste doit jouir de son entière liberté, il n'en est pas moins vrai qu'il ne peut atteindre la perfection que s'il s'appuie sur une tradition artistique ou s'il reste uni à ceux de ses contemporains qui ont avec lui une certaine affinité d'esprit. Des talents ou des génies isolés ne tardent pas à languir et à dépérir. Mais, dès qu'une école s'est donné un chef, il ne faut pas que celui-ci méconnaisse et foule aux pieds la liberté des autres; il doit tout admettre, sauf ce qui serait faiblesse de caractère ou platitude de style. Or, un esprit comme celui de Hugo n'était pas capable de reconnaître une liberté aussi illimitée, et les fanatiques qui se trouvaient parmi ses partisans interprétaient encore plus étroitement que lui la doctrine de l'école. En quelques années les personnalités les plus marquantes de la jeune génération se distinguèrent les unes des autres par un cachet particulier, beaucoup plus qu'on avait pu le prévoir, et leur isolement profita à la vieille école classique.

La dissolution du groupe romantique eut encore une dernière cause que je dois signaler. La révolution de Juillet avait jeté dans la politique quelques-uns des champions du romantisme et c'est un fait caractéristique, à ce point de vue, que le „Globe“ cessa, dès 1830, d'être un journal littéraire pour passer entre les mains des Saints-Simoniens. Les fondateurs et collaborateurs principaux, Guizot, Thiers, Villemain et Vitet devinrent membres du parlement, ministres etc. et, comme la politique donnait plus vite la célébrité que la littérature, les poètes eux-mêmes se laissèrent entraîner vers la tribune. Des poètes lyriques comme Hugo et Lamartine se donnèrent tout à la politique pendant la Restauration. Les écrivains qui restèrent fidèles aux lettres sentaient que ces deux noms leur portaient ombrage et les éclipsaient; ils en étaient jaloux et s'indignaient parfois de voir ces deux grands poètes regarder maintenant comme chose secondaire la littérature qui était pour eux-mêmes la raison de leur existence.

Ce fut un coup terrible pour les Romantiques que la défection de Sainte-Beuve, le héraut ardent et enthousiaste de l'Ecole. Sainte-Beuve semble, malgré sa nature, mélange curieux d'humilité et d'amour de l'indépendance, avoir conservé pendant longtemps dans ses poésies une attitude de respect et de soumission vis-à-vis de Hugo. Mais il finit par s'impatienter de tout cet encens que Hugo exigeait ou du moins attendait. Cependant il était trop faible pour refuser son tribut. C'était moins d'ailleurs, on le sait, l'enthousiasme pour Victor Hugo lui-même que pour sa jeune femme qui retenait Sainte-Beuve dans ce cercle enchanté. Quand la rupture se produisit entre les deux hommes dans leur vie privée, Sainte-Beuve jugea aussi tout autrement le poète des „Orientales“. Regardant les écoles et les partis comme des hôtels où il descendait sans pourtant défaire ses malles, toujours disposé à couvrir de ses sarcasmes ceux qu'il venait de quitter, il ne fit plus désormais que critiquer Hugo sévèrement, souvent aussi

injustement. Alfred de Musset se procura plus tôt encore le plaisir d'annoncer sa désertion du camp romantique. Un esprit supérieur comme le sien ne pouvait point fermer les yeux à l'étroitesse et à l'imperfection des principes de la nouvelle école, encore moins aux puérilités de jeunes étourdis trop ardents. Lorsqu'il lut ses poésies pour la première fois, chez Hugo, deux passages seulement furent applaudis: l'un de „Don Paez“:

„Frères, cria de loin
Une dragon jaune et bleu qui dormait dans
du foin.“

Ces mots jaune et bleu excitèrent l'enthousiasme, c'était là ce qu'on appelait la couleur dans le style; l'autre du „Lever“:

„Vois tes piqueurs alertes
Et sur leurs manches vertes
Les pieds noirs des faucons.“

Ce pittoresque élémentaire plaisait aux jeunes auditeurs beaucoup plus que tout l'esprit du poète. Car, c'était par de telles bagatelles qu'on voulait se séparer de la vieille école qui ne peignait que les événements eux-mêmes et ne s'interessait ni au costume, ni à la couleur, ni à tout ce qui n'est qu'extérieur. Les jeunes gens voulaient voir avant tout dans Musset un peintre du monde sensible, mais lui-même sentait que son mérite était ailleurs et n'éprouvait nullement l'envie de rivaliser avec Hugo ou Théophile Gautier.

Musset était en outre surtout gentilhomme et homme du monde et mettait son honneur à regarder la poésie comme un passe-temps. Il ne voulait avoir rien de commun avec les poètes chevelus qui portaient des chapeaux à la Calabraise. Sa vogue avait été tout d'abord incertaine: il avait cherché à surprendre et à taquiner ses lecteurs, ceux-ci maintenant lui témoignaient la plus grande bienveillance et se montraient disposés à tout lui pardonner, même sa

„ballade à la lune“, si seulement il consentait à faire autre visage.

Jaloux de son indépendance, indifférent à l'égard des partis, ennemi de toute doctrine artistique déterminée, classique par tempérament, esprit de la même famille que Régnier et Marivaux, il céda jusqu'à un certain point à la sourde pression exercée sur lui. Il gagna le public en décrivant, avec une indifférence humoristique, ses luttes et celles de ses anciens compagnons. Dans la poésie „Les secrètes pensées de Rafael gentilhomme français“ il se déclare las de combattre dans les deux camps ennemis depuis près de cent ans. Vieux guerrier épuisé, il s'assied maintenant — à vingt et un ans — sur son tambour crevé. Shakespeare et Racine viennent à lui et s'endorment à côté de Boileau qui leur a pardonné à tous deux. Il écrit dans la dédicace à M. Alfred T*** de „La Coupe et les Lèvres“:

„Aujourd'hui l'art n'est plus, — personne n'y veut croire.
Notre littérature a cent mille raisons
Pour parler de noyés, de morts, et de guenilles.
Elle-même est un mort que nous galvanisons.
Elle entend son affaire en nous peignant des filles,
En tirant des égouts les muses de Régnier.
Elle-même en est une, et la plus délabrée
Qui de fard et d'onguents se soit jamais plâtrée.

Cette violente sortie, dirigée évidemment contre l'imagination dévergondée des Ultra-Romantiques, était d'une brutalité si juvénile qu'elle devait atteindre et blesser toute la poésie contemporaine. Musset parlait ainsi la même année que parut „Marion de Lorme“, ce drame si imparfait sans doute, mais si chaste, si spiritualiste, si rempli d'esprit chrétien et dont l'héroïne n'est pourtant qu'une courtisane.

Il n'y avait point là assurément une coïncidence fortuite. Vers la même époque, Musset, de plus en plus désabusé et blasé, raillait tout ce que la jeunesse vénérait

encore comme son idéal. Presque tous les poètes de la jeune école, Hugo à leur tête, avaient pris parti pour la Grèce défendant son indépendance.

Musset écrivait de son Mardoche:

„Il aimait mieux la Porte et le sultan Mahmoud,
Que la chrétienne Smyrne, et ce bon peuple hellène
Dont les flots ont rougi la mer hellespontienne,
Et rougi de leur sang tes marbres, ô Paros!

Quelle était la raison de cette indifférence et de ce cynisme? — Un sang trop bouillant, un coeur trop passionné et des désillusions trop tôt venues. Sa confiance en l'humanité avait été ébranlée déjà dans sa jeunesse, et de cette époque datait son amertume et son ironie. Il n'est guère possible de rattacher le pessimisme de Musset à un événement déterminé; mais lui-même croit pouvoir nous en indiquer la source.

Il avait été, nous dit-il, souvent trompé dans sa première jeunesse par une amante et par un ami. Il est vraisemblable que sa sincérité en a vivement souffert, mais, sans doute, tant que la blessure ne fut point cicatrisée, il l'a vue à travers le verre grossissant de la poésie et s'est drapé dans sa douleur. Il était alors d'usage d'avoir des chagrins d'amour et de pouvoir s'en consoler. Cependant, Musset a plus souffert qu'on est disposé à le croire généralement quand on lit ses poésies de jeunesse pleines de hardiesse et d'impertinence; c'est pour ne pas paraître aussi faible qu'il était réellement, pour éviter les railleries des cyniques, qu'il affecta longtemps cette dureté et cette insensibilité extrêmes qui, comme tout ce qui est affectation, produisait une impression pénible et désagréable. Taine a écrit sur Musset un article célèbre où se révèle un enthousiasme aussi aveugle qu'ardent et partial qui se résume dans ces mots: „celui-là au moins n'a jamais menti.“ Si pourtant on regarde l'affectation dans une supériorité hautaine et dans l'insensibilité comme un mensonge, on ne peut souscrire entièrement au jugement de Taine. Mais, bientôt devait se produire dans la vie

de cet „enfant du siècle“ gâté et présomptueux un événement considérable. Le quinze août 1833, Rolla avait été publié dans la „Revue des deux Mondes“ qui venait de se fonder. Quelques jours après, le directeur de la revue, le Suisse Buloz, offrit à ses collaborateurs un dîner „Aux Trois Frères Provençaux“, le fameux restaurant du Palais-Royal. Beaucoup, et parmi eux une dame, répondirent à l'invitation. On présenta la dame à Musset, sous le nom de Madame George Sand, et on le pria de la conduire à table.

C'était un couple superbe: lui, joli et svelte, blond, avec des yeux bruns et le profil bien net d'une tête de cheval; elle, brune avec sa chevelure bouclée et luxuriante, son beau teint olivâtre légèrement bronzé aux joues, ses yeux bruns et vifs, ses bras et ses mains d'une éclatante blancheur. Derrière son front tout un monde semblait habiter, et cependant elle était jeune, belle et calme comme une femme qui n'a pas la prétention de passer pour spirituelle. Son costume était simple, seulement quelque peu fantaisiste; elle portait sur sa robe une petite jaquette turque brodée d'or, et un poignard pendait à sa ceinture. En 1870, comme je me trouvais à Paris, un des derniers survivants de ceux qui assistèrent à ce dîner me racontait que ce fut un calcul habile et intéressé de la part de Buloz de rapprocher ainsi Musset et George Sand. Il avait dit auparavant à des intimes: „Il faut qu'ils soient l'un près de l'autre à table; toutes les femmes s'éprennent de lui, tous les hommes s'éprennent d'elle: ils s'aimeront nécessairement. Et quels travaux ils me fourniront alors!“ Et ce disant, il se frottait les mains de joie.

C'étaient pourtant deux tempéraments bien différents que Musset et George Sand! Ils n'avaient guère qu'un trait commun: tous deux étaient poètes.

George Sand produisait abondamment et imprimait à toutes ses oeuvres comme un cachet maternel. Son âme était saine, jusque dans ses emportements révolutionnaires, et il régnait un certain équilibre dans ses facultés.

Elle pouvait régler sa vie comme il lui plaisait, travailler presque toute la nuit et, le matin, se livrer à un sommeil prolongé qu'elle pouvait commander à volonté et qui la reposait. Il n'y avait pas de grande passion, d'idée révolutionnaire qui eût agité le XIX^e siècle et que cette femme n'eût point connue ou éprouvée, et néanmoins elle avait conservé toute sa fraîcheur, tout son calme, et tout son empire sur elle-même. Elle pouvait écrire six heures de suite sans se laisser distraire et sans se fatiguer; elle était si bien capable de se recueillir qu'elle pouvait poursuivre ses rêves au milieu des conversations et des éclats de rire d'une société, et, immédiatement après, quand elle reportait son attention sur son entourage, elle restait à peu près muette, écoutait tout, comprenait tout et absorbait tout en elle comme une éponge absorbe l'eau.

Et Alfred de Musset! Il était doué d'un tempérament d'artiste extrêmement ardent: ses poésies étaient fiévreuses, son sommeil agité, ses passions violentes. Concevait-il une idée? il ne la couvait point silencieusement, dans l'attitude d'un sphinx, comme faisait George Sand, il en était dominé, terrassé „plus étourdi qu'un page amoureux d'une fée", comme il dit dans la poésie dont j'ai parlé plus haut „Après une lecture". Et quand il commençait à la développer, il était toujours tenté de jeter la plume avec désespoir. Il travaillait trop lentement pour saisir toutes les idées qui s'agitaient tumultueusement en lui, son coeur se mettait à battre furieusement, et il suffisait de la moindre distraction extérieure, d'une invitation à une soirée avec des amis ou de jolies femmes ou à une partie de campagne, pour qu'il en profitât pour fuir le travail, comme on fuit un ennemi.

George Sand „brodait" ses romans, Musset écrivait dans une extase céleste mais fugitive, qui faisait place le lendemain à un profond dégoût pour ce qu'il avait produit la veille; puis il regardait sa plume avec la même haine que le galérien regarde sa rame, sans néanmoins vouloir corriger ce qui lui semblait défectueux. En dépit de son

impertinence et de son audace juvéniles, il était en proie à des tortures continuelles, parce qu'il était animé d'un puissant génie d'artiste dont les sentiments étaient trop profonds et trop violents, l'activité trop ardente pour sa constitution délicate, et qui concevait des idées avec une telle fécondité que son cerveau ne pouvait les enfanter qu'avec de grandes douleurs. Quand donc le poète se livrait à des excès de tout genre, c'est qu'il voulait surtout étourdir les souffrances que lui causait son génie.

A vingt-deux ans, Musset, véritable enfant gâté, entouré de l'affection de ses parents et d'un frère aîné, n'avait eu encore que quelques aventures amoureuses, et pourtant il avait déjà l'expérience, la défiance et la misanthropie d'un homme de quarante ans.

A vingt-huit ans, George Sand, cette petite-fille de Maurice de Saxe, qui sentait couler dans ses veines un sang de prince et de bohême, voyait derrière elle toute sa destinée, elle était arrachée à sa famille, à ses biens, à son foyer et à ses deux enfants restés à Nohant. N'ayant plus d'homme pour la soutenir, elle en était réduite aux „affinités électives“; elle menait une vie de bohême littéraire, sortait sous un nom d'homme, dans un costume d'homme, la cigarette aux lèvres, et, dans les profondeurs de son âme, elle était cependant naïve, calme, bonne, ouverte à tout ce qui était nouveau, comme si elle n'avait point encore vécu, comme si elle n'avait point encore été trompée.

Musset, si original dans son art et si déréglé dans sa vie, avait, à beaucoup d'égards, cette étroitesse de philistin à laquelle sont enclins tous les hommes, et particulièrement ceux qui ont été, dès leur naissance, favorisés par la fortune, qui ont reçu de bonne heure une bonne éducation et qui craignent le ridicule.

George Sand, au contraire, qui, au point de vue purement artistique, n'a rien de révolutionnaire, qui, dans son genre et dans son style, ne s'écarta jamais des voies tracées, était une vraie merveille d'intelligence féminine

qui s'était affranchie de tout préjugé. Les femmes qui ont été obligées de toucher aux ulcères de la société et qui n'ont plus à baisser les yeux devant l'opinion publique ont presque toujours l'esprit plus indépendant que les hommes, parce qu'elles ont acheté leur liberté plus cher. George Sand examinait et pesait tout, et en général savait reconnaître l'exacte valeur de chaque chose.

Elle n'avait point la haute culture de Musset. Cet artiste exalté avait une raison incorruptible, tranchante et souple comme la lame d'un sabre de Damas, et aucune phrase, aucune pensée, aucune expression tortueuse ne trouvait grâce devant elle.

Comme femme, George Sand était toujours prête à écouter avant tout la voix du coeur et à se laisser charmer par une noble utopie. Comme femme aussi, elle éprouvait le désir ardent de se dévouer et, dans sa jeunesse, elle chercha constamment des héros vaillants sous l'étendard desquels elle pourrait combattre. Elle n'aspirait point à être la muse célébrée par le monde aristocratique, elle voulait, au contraire, battre le tambour comme la fille du régiment. Mais, son esprit n'ayant reçu qu'une culture incomplète, elle en vint à vénérer comme des prophètes des hommes qui n'avaient que des idées étranges et confuses, et particulièrement ce pauvre Pierre Leroux philosophe socialiste, qui était si maladroit, mais si foncièrement honnête et qu'elle regardait comme un père.

En sa qualité de gentilhomme, Musset se sentait au-dessus de ces prophètes qui ne savaient même point s'exprimer correctement, tandis que George Sand se laissait prendre à leurs paroles onctueuses. George Sand enfin, si supérieure à Musset sous beaucoup de rapports, lui était inférieure comme artiste. Il manquait à son génie artistique la force virile créatrice qui dit impérativement: „que cela soit!“, sans motiver ses ordres.

Lorsque tous deux se trouvaient devant un tableau, Musset qui n'avait pourtant point le sens particulier du pittoresque en saisissait aussitôt le mérite et savait le définir en quelques mots justes et précis. George Sand,

au contraire, hésitait longtemps et n'exprimait souvent son jugement que sous une forme vague et paradoxale. Lorsqu'ils écoutaient un opéra, c'était aux éclats de la passion et à l'originalité de l'artiste que Musset était sensible. George Sand se laissait séduire plutôt par le chant des choeurs, par le caractère d'universalité de la pièce. Il fallait en quelque sorte que son esprit fût en contact avec d'autres pour se mettre lui-même en mouvement.

Ses romans étaient trop prolixes, pendant que chacune des phrases de Musset ressemblait à une pièce d'or fortement frappée avec bord ciselé.

En recevant „Indiana“ Musset n'eut rien de plus pressé que de rayer avec un crayon sur les premières pages vingt à trente épithètes inutiles. Plus tard George Sand revit le livre et en fut, dit-on, plus indignée que reconnaissante.

Six mois environ avant sa rencontre avec Musset, elle avait presque appréhendé de faire sa connaissance. Elle avait d'abord commencé par prier Sainte-Beuve de l'introduire chez elle, mais dans le post-scriptum d'une lettre du mois de mars 1833 elle écrit: „Tout bien considéré, je ne désire pas que vous m'ameniez Alfred de Musset: il est trop dandy; nous ne nous accorderions pas ensemble; j'aurais voulu le connaître, mais plus par curiosité que par sympathie, et il ne faut pas songer à satisfaire toute curiosité.“ On sent dans ces mots comme une appréhension vague et mystérieuse.

Musset, de son côté, comme tous les écrivains, craignait et fuyait les femmes auteurs. Il est hors de doute que le nom de „bas-bleus“ par lequel on désigne ces femmes leur a été donné par quelque collègue masculin. Pourtant la puissante attraction qu'un esprit féminin supérieur exerce sur un esprit masculin est incontestable. L'exaltation qui résulte d'une profonde intelligence réciproque de deux esprits de sexe différent se trouva ici accrue par une passion subite.

Si l'on envisage au point de vue historique les relations de Musset et de George Sand, on est tout d'abord frappé

de voir combien elles ont subi l'influence de l'esprit du temps et de cette ivresse artistique qui rappelle le Carnaval de la Renaissance et qui s'était emparée des esprits en France pendant la période romantique. Des artistes de génie, qui regardent comme leur premier devoir de rompre avec la tradition dans le domaine de leur art, se sentent souvent tentés de braver également les usages sociaux. Mais la génération de 1830 était, dans cette révolte contre la banalité régnante, encore plus ardente, plus fougueuse qu'aucune autre dans les siècles précédents.

Il y a dans tout artiste un bohême ou un enfant: c'est sous la forme du bohême et de l'enfant que les artistes romantiques nous apparaissent surtout. C'est un fait très intéressant à noter que Musset et George Sand, aussitôt après s'être trouvés et après leurs premières heures d'extase, se plaisent à se déguiser et à mystifier leurs amis. Quand Paul de Musset fut invité pour la première fois à une soirée par le nouveau couple, il trouva Alfred habillé et poudré comme un marquis du XVIII^e siècle, et George Sand travestie en Adrienne avec un corsage baleiné. Un autre jour, dans leur premier déjeuner d'amis, George Sand sert elle-même à table, sans se faire reconnaître, sous le déguisement d'une servante normande et, pour procurer un partenaire à son hôte d'honneur, le professeur de philosophie Lerminier, elle invite Debureau, le pierrot incomparable du théâtre des Funambules qu'on n'avait vu jusqu'ici que sur la scène, et elle le présente comme un membre distingué de la Chambre des Communes, chargé d'un message secret pour l'Autriche. Afin de donner à Lerminier et au prétendu diplomate l'occasion de montrer leurs connaissances, on amène la conversation sur la politique; mais, en vain les noms de Robert Peel, de Lord Stanley etc. sont prononcés; l'étranger s'obstine à garder le silence ou répond par monosyllabes. Quelqu'un de la société enfin emploie l'expression d'„équilibre européen.“ Sur ce, l'Anglais prend la parole et dit: „Voulez-vous savoir

comment, dans la grave question actuelle, en Angleterre et sur le continent, je comprends l'équilibre européen? „et, aussitôt, il jette sa soucoupe en l'air, la reçoit sur la pointe de son couteau et s'amuse à la faire tourner. On conçoit l'étonnement des autres invités. Ce trait, si insignifiant qu'il soit, ne nous montre-t-il pas combien Musset et George Sand étaient jeunes encore? Un rayon de la Renaissance semble tomber sur eux, et nous sentons que nous sommes avec eux en France, en plein romantisme.

Leur liaison intime eut son côté banal qui est trop connu pour que je m'y arrête longtemps. Tout le monde sait qu'ils voyagèrent ensemble en Italie, qu'il la fit souffrir par sa jalousie, qu'elle, en revanche, le soumit à une surveillance sévère, que leur existence commune ne fut pas heureuse, qu'elle le trompa pendant qu'il était malade et qu'il revint en France tout abattu. Mais cette liaison a, pour nous, un autre côté plus intéressant, un côté psychologique et esthétique. On compte, dans l'histoire générale de la littérature, bien des liaisons entre des hommes et des femmes de grand talent; toutefois, celle de George Sand et de Musset se distingue de toutes les autres par un caractère particulier. Ici c'est un génie masculin de premier ordre qui a déjà parcouru une partie de sa carrière d'artiste et qui, cependant, est encore tout jeune, et d'autre part, un génie féminin, si riche, si vaste que jamais femme n'avait eu jusque-là une telle puissance créatrice, qui exercent l'un sur l'autre une action profonde dans l'exaltation de leur amour. La psychologie n'a pu encore établir qu'imparfaitement la différence qui existe entre l'imagination de l'homme et celle de la femme, et elle sait encore moins comment se manifeste leur influence réciproque. Pour la première fois, dans le cours de l'histoire, se rencontraient, dans leur plein épanouissement, deux esprits poétiques de sexe différent. C'étaient l'Adam et l'Eve de l'art qui cueillaient ensemble le fruit de l'arbre de la science. Puis vint la

séparation, c'est-à-dire la rupture, et chacun alla son chemin, seul, mais tout autre qu'il n'était avant leur liaison. Leurs dernières oeuvres témoignent encore de leur mutuelle influence. Musset s'éloigne, déchiré, désespéré, trompé, armé d'un nouveau grief contre le sexe féminin et convaincu dans son âme que la femme n'est que fausseté. George Sand se sépare de lui avec une profonde douleur, déchirée, elle aussi, mais néanmoins à moitié consolée et contente d'avoir vécu cette époque tourmentée, confirmée dans sa conviction que la femme est supérieure à l'homme et que „l'homme n'est que faiblesse".

En la quittant, Musset n'éprouve plus de nouveau que du dédain pour toutes les rêveries utopiques et humanitaires, plus convaincu que jamais que l'art doit être la seule préoccupation de l'artiste. Cependant, au contact de cette grande âme féminine, son talent s'était vivifié. Tout d'abord la douleur le rendit sincère; il renonça à son égoïsme et à sa dureté affectés. Puis, l'influence de la franchise de George Sand, de sa bonté, de son enthousiasme pour l'idéal se révéla dans ses oeuvres postérieures, dans l'enthousiasme républicain de Lorenzaccio, dans toute la vie sentimentale d'André del Sarto, peut-être même dans la protestation que Musset lança contre les lois sur la presse de Thiers.

George Sand, de son côté, l'abandonne, plus persuadée encore que l'homme est essentiellement borné et égoïste, plus disposée que jamais à se dévouer à de grandes idées. Elle consacra son talent au Saint-Simonisme dans „Horace"; elle écrivit „le Compagnon du Tour de France" en faveur du socialisme; elle écrivit enfin en 1848 des Bulletins pour le gouvernement provisoire. Mais ce n'est qu'en fréquentant Musset, dont la langue était si nette et si claire, qu'elle acquit la pureté de son style classique. Elle apprit par lui à aimer la forme et à rechercher le beau pour lui-même. Et quand Dumas fils dit qu'une phrase de George Sand semble „peinte par Léonard de Vinci et chantée par Mozart", il faut ajouter que c'est la critique de Musset qui a conduit sa main et formé son oreille.

Lors de leur séparation, tous deux ont atteint leur maturité d'artistes. Musset est désormais le poète au coeur brûlant, George Sand, la sybille à l'éloquence de prophète.

A partir de ce moment, elle renonça à ses folles conceptions, à son style parfois étrange, à son vêtement masculin pour n'être plus qu'une femme et lui, de son côté, abandonna son costume de Don Juan, son admiration pour Rolla, ses bravades puériles pour n'être plus qu'un homme et qu'une intelligence.

## Chapitre X.

## Alfred de Musset.

Alfred de Musset mourut à quarante-sept ans, mais, à l'exception de trois petits drames charmants et de quelques poésies, il n'a plus rien produit après sa trentième année; la plupart de ses oeuvres datent des six années qui suivirent sa rupture avec George Sand. La cruelle expérience qu'il venait de faire, lui inspira une haine de plus en plus profonde pour la tromperie et la trahison et le fit renoncer à son attitude affectée de blasé. On sent, dans les oeuvres de cette époque et jusque dans le choix des sujets, combien il lutte pour rejeter le masque qui le gêne.

Le premier grand travail auquel il se livra après son retour d'Italie, et dont son séjour à Florence lui avait donné l'idée, est le drame „Lorenzaccio."

Lorenzo de Médicis est le cousin d'Alexandre, ce duc de Florence débauché cruel et bestial. C'est un caractère noble, énergique, seulement un peu exalté, qui veut, à l'exemple de Brutus, affranchir la ville d'un tyran. Dans ce but, il feint de s'abandonner, lui aussi, à tous les

déréglements de la passion, de se faire le conseiller et le compagon de débauche d'Alexandre, comme Hamlet feignait la démence pour saisir plus sûrement sa victime. Mais ce masque finit par se coller à lui comme une tunique de Nessus. Peu à peu, il devient réellement ce qu'il ne voulait que paraître, et il éprouve un profond dégoût de lui-même en contemplant sa vie. Cependant, malgré sa lâcheté apparente, il continue à poursuivre son plan d'assassiner Alexandre, à l'heure propice, et d'établir la République.

Il est consumé d'un ardent mépris de l'humanité; il méprise le prince qui est un roué et un homme sanguinaire; il méprise le peuple qui supporte un pareil tyran, il méprise les républicains, enfin, qui n'ont ni énergie virile, ni sens politique. Son rêve est d'expier sa vie de libertin et de se purifier par une grande action, le meurtre du duc; il dépose donc son masque d'emprunt et frappe comme l'ange exterminateur. Le pessimisme politique de Musset se révèle dans ce qui suit. La tête de Lorenzaccio est mise à prix et c'est un vulgaire assassin qui lui donne la mort; les républicains sont trop lâches, le peuple est tombé trop bas pour profiter du meurtre du duc; il se livre lui-même, pieds et mains liés, au premier tyran qui se présente.

Dans ce mépris des républicains on reconnaît nettement les idées de 1830. Musset avait assisté lui-même à une révolution qui semblait conduire à la République et qui n'avait abouti qu'à une nouvelle forme monarchique. Pourtant les républicains sont, dans le drame, plus maltraités, qu'ils le méritent. La veille du meurtre, Lorenzaccio leur dit bien, sans doute, à quelle heure il tuera le duc, mais peut-on leur en vouloir de ne s'y point préparer? Puisque cette grande nouvelle ne leur est annoncée que par le complice du duc lui-même, le bouffon de sa cour, quoi d'étonnant qu'ils se contentent de hausser les épaules!

Les jugements sévères et injustes de Musset à cet égard trahissent donc l'influence de sentiments tout personnels. Mais ce qui importait au poète avant tout, c'était

de représenter Lorenzaccio avec un grand et noble caractère sous son masque repoussant. Lorenzaccio ne rougit point des traits sous lesquels Musset l'a idéalisé, il aspire à s'élever toujours davantage, et croit à la puissance expiatrice de l'action. Ce qui l'ennoblit dans sa mort, ce n'est point un accident fortuit, comme le baiser ardent et pur de Rolla, c'est une action à laquelle il s'est préparé pendant toute sa vie.

Dans „le Chandelier", nous nous trouvons au milieu d'une société plus perverse encore; mais sur ce fonds sombre se détache d'autant plus clairement la figure principale, le jeune Fortunio, avec son amour sans bornes pour Jacqueline. Celle-ci et Clavaroche abusent de lui pour couvrir leurs infamies, il découvre leur jeu, mais il n'en aime pas moins Jacqueline, et il est tout prêt à braver la mort pour la sauver avec son rival. Il a le courage d'un héros, et sa pureté touche enfin jusqu'à Jacqueline elle-même qui revient à lui et se détache de Clavaroche. Fortunio est le type de l'amoureux jeune et bouillant.

Octave dans „Les caprices de Marianne" est un jeune libertin qui ne peut ni ne veut aimer sérieusement, qui ne veut même pas mettre plus de temps à faire la conquête d'une femme qu'à déboucher une bouteille de vin. Il n'a gardé toute la fraîcheur et la naïve confiance de l'enfant que dans un seul sentiment, celui de l'amitié. Il aime en effet son ami, le jeune Coelio, si ardemment qu'il veut mourir pour lui ou venger sa mort, et si fidèlement qu'il repousse avec dédain les faveurs d'une dame que Coelio aime en vain. Autant il est sceptique en amour, autant il est ardent dans son amitié: il est le type du véritable ami. Près de lui est ce jeune Coelio qui incarne un autre côté de l'âme de Musset; Coelio est le jeune amoureux dont l'amour est une adoration langoureuse, un désir si violent que, quant il n'est point satisfait, il semble causer la mort. Un romantisme shakespearien éclaire son front; sa langue est une pure musique. Il se peint lui-même dans les lignes suivantes: „Il me manque le repos, la

douce insouciance qui fait de la vie un miroir où tous les objets se peignent un instant et sur lequel tout glisse. Une dette pour moi est un remords. L'amour, dont vous autres vous faites un passe-temps, trouble ma vie entière.“ Dans toutes ces figures d'hommes, on sent le talent du poète se développer et mûrir. Musset ne veut plus peindre seulement les passions bouillantes de la jeunesse avec toute leur escorte de mensonges, de trahisons, de violences, — il s'arrête longtemps et de préférence aux sentiments innocents et profonds, qui ne deviennent coupables que par suite de circonstances extérieures, à l'amour, qui est pur dans son essence, et qui n'apparaît criminel que lorsqu'il se heurte à la société humaine, à l'amitié qui n'est également par essence que pur dévouement, même quand elle se présente sous la forme grossière de l'entremetteur, bref à tout ce que l'on désigne sous le nom d'idéal.

Musset ennoblissait ses figures de femmes en même temps que ses figures d'hommes. Tout d'abord, la femme avait été chez lui une Eve ou une Dalila. Mais sa tendance croissante à représenter la beauté intellectuelle et la pureté morale se manifesta aussi bientôt dans ses caractères de femmes. Il est à noter que la femme qu'il peignit immédiatement après sa rupture avec George Sand, et en partie d'après elle, Madame Pierson des „Confessions d'un Enfant du Siècle“, est une reproduction très idéalisée du modèle. Les Nouvelles, dont trois au moins „Emmeline“, „Frédéric et Bernerette“, et „le Fils du Titien“ comptent parmi les meilleures du siècle, trahissent très nettement l'intention du poète d'idéaliser l'amour et la femme. Il prend, par exemple, l'extérieur de l'une ou l'autre grisette qu'il a connue, d'une créature bonne et simple, légère et enjouée, et en fait une „Mimi Pinson“ à qui il donne une grâce virginale que le modèle a perdue depuis longtemps, ou bien il en fait une jeune femme pleine de coeur, naïve jusque dans ses faiblesses, sincère et délicate dans ses manières, simple dans sa mort, comme cette Bernerette dont peu ont lu la dernière lettre

sans pleurer. Musset est un poète érotique pour qui l'amour règne tellement en souverain qu'il lui subordonne l'art lui-même. Aimer, c'est, à ses yeux, beaucoup plus qu'être artiste, et d'après sa conception de l'idéal, l'art ne devrait être consacré qu'à glorifier l'amour.

Dans la Nouvelle „le Fils du Titien" le héros, un artiste de talent, est détourné du vice par l'amour d'une noble femme, et, pour exprimer sa reconnaissance, il ne veut plus, dans un tableau qui doit transmettre son nom à la postérité, que peindre les traits de sa bien-aimée. Il écrit en son honneur un sonnet où il chante sa beauté et la pureté de son âme et déclare qu'il ne veut plus peindre d'autres femmes et que, si beau que soit le portrait, il ne vaut pourtant point encore un baiser du modèle.

„Emmeline" est, sans contredit, la plus charmante de toutes les Nouvelles de Musset. C'est un petit récit dont le point de départ fut une liaison d'amour, heureuse mais de courte durée, que le poète noua aussitôt après sa rupture avec George Sand, et dont il a retracé les traits principaux. Un jeune homme conçoit la plus vive passion pour une jeune femme, dont l'ensemble séduisant est peint avec les couleurs les plus délicates et les plus naturelles — Il n'y a dans la littérature moderne que les femmes les plus éthérées de Tourguénef qui puissent donner une idée de cet art; mais celles de Musset sont plus intellectuelles, il les voit davantage avec les yeux d'un amoureux, il les représente avec moins d'audace artistique. — Longtemps donc, le jeune homme admire sans espoir celle qu'il aime; elle finit pourtant par répondre à son amour et par se donner à lui tout entière. Mais bientôt, ils se séparent pour toujours, parce qu'elle est trop sincère pour tromper son mari, et lui, trop délicat pour rester près d'elle dans ces conditions. Il y a dans cette Nouvelle un poème que l'amoureux présente à sa dame et qui me semble la perle de toute la poésie érotique de Musset; C'est le célèbre poème: „Si je vous disais pourtant que

je vous aime" Musset n'a rien écrit de plus senti que ces vers:

„J'aime, et je sais répondre avec indifférence;
J'aime, et rien ne le dit, j'aime, et seul je le sais;
Et mon secret m'est cher, et chère ma souffrance;
Et j'ai fait le serment d'aimer sans espérance,
Mais non pas sans bonheur; — je vous vois, c'est assez."

En même temps que Musset écrit ses ravissantes Nouvelles, comme sur des pétales de roses, il compose quelques petits drames où l'amour est représenté comme une puissance terrible avec laquelle il ne faut pas badiner, comme un feu avec lequel il ne faut pas jouer, comme l'étincelle électrique qui foudroie, ainsi que d'autres drames où tout son esprit et son éducation d'homme du monde brillent dans un style expressif comme des pierres précieuses enchâssées dans l'or*)

De tous ces drames „Un Caprice" est le plus achevé et le plus spirituel; il n'est point d'autre pièce de Musset où la peinture de l'être moral et physique soit aussi parfaite, et on a eu raison d'en graver le titre avec tant d'autres, sur le tombeau du poète au Père-Lachaise. Dans „Un Caprice", l'inconstance en amour est disciplinée par le mariage. L'homme ici est frivole et volage: les deux femmes au contraire ont le coeur haut placé, et l'une a, en outre, une supériorité intellectuelle et aristocratique qui séduit. Madame de Léry est la Parisienne que personne n'a peinte avec la même originalité que Musset: tout à fait dame du monde en même temps que femme.

*) Le voyage de Musset en Italie avec George Sand dura de l'automne 1833 jusqu'en avril 1834. Il écrivit cette année-là: „On ne badine pas avec l'amour" et „Lorenzaccio"; en 1835 „Barberine" (son drame le plus insignifiant), „le Chandelier", „Confessions d'un Enfant du Siècle", et „la Nuit de Mai"; en 1836 „Emmeline" et „On ne doit jurer de rien"; en 1837 „un Caprice" „les deux Maîtresses" et „Frédéric et Bernerette"; en 1838 „le Fils du Titien"; en 1845 „Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée"; en 1851 „Bettine"; en 1852 „Carmosine".

Ce qu'on se plaît à admirer en ce portrait, c'est la nature vraie qui apparaît à travers tous les raffinements de la vie sociale, malgré tout l'esprit pétillant de Madame de Léry et son expérience précoce et amère, et jusque dans ses artifices et dans la petite comédie qu'elle joue avec une habileté toute féminine.

„Ah!“ s'écrie Goethe quelque part, „comme il est bien vrai que rien n'est fantastique, rien n'est grand, rien n'est beau comme ce qui est naturel!“ La Parisienne de Musset est restée naturelle sous le vernis que lui a donné la société. „Un Caprice“ repose sur une pensée morale. Mais, pendant que, pour beaucoup de poètes, l'amour est un sentiment solide et durable qui peut servir de base à toute une vie, il n'est pour Musset, même là où il est le plus moral, que l'essence la plus délicate, la plus forte mais aussi la plus subtile de la vie, qui peut par conséquent aussi bien tuer que se volatiliser. Dans ses derniers drames, Musset glorifie chez la femme la fidélité et la pureté auxquelles il croyait sans les avoir jamais rencontrées. Il avait, il est vrai, présenté déjà dans „Barberine“ le modèle d'une épouse fidèle, comme l'Imogen de Shakespeare, mais „Barberine“ n'offrait aucune espèce d'intérêt. A la fin de sa carrière dramatique il crée encore deux grandes et belles figures de femmes. Dans le petit chef-d'oeuvre „Bettine“, il a su, avec une habileté incomparable, résoudre une des plus grosses difficultés qui se présentent au peintre de caractères. Lorsque Bettine paraît et qu'elle a prononcé trois ou quatre phrases, nous sentons que nous avons devant nous une femme énergique, pleine de coeur et d'âme, bien plus, un génie d'artiste enivré de son triomphe qui se sait supérieur à son entourage et qui est habitué à ne tenir aucun compte des sottes convenances. C'est son jour de noces; elle s'avance en chantant sur la scène où le notaire l'attend déjà, va droit à lui et se met à le tutoyer à son grand étonnement „Ah! te voilà. Cher ami, as-tu tous nos papiers sur toi?“ La dignité de l'officier public lui en impose si peu qu'elle n'hésite point à lui témoigner sa joie. Sa bonté et son enjouement naturels débordent à la moindre occasion. Elle n'est pas spirituelle comme

une dame du monde; mais elle a l'indépendance, la grandeur, la naïve confiance d'une véritable artiste et sa belle humanité contraste d'autant plus vivement avec la perversion morale que représente son froid et prétentieux fiancé.

Le beau petit drame „Carmosine", imité d'une Nouvelle de Boccace*), montre comment l'amour le plus fort et le plus ardent, séparé de son objet par les circonstances, peut être guéri par une bonté supérieure et une noble condescendance.

Carmosine est une simple fille qui aime sans espoir le roi Pierre d'Aragon et que sa passion consume. Elle refuse sa main à Pedrillo qui l'adore, pour mourir sans se plaindre. Mais, son ancien camarade d'enfance, le chanteur Minuccio, révèle par pitié son amour au couple royal. Loin de s'en indigner, la reine se rend chez Carmosine incognito et essaie de calmer sa douleur et de la consoler en soeur. Elle lui dit qu'un si grand et si profond amour est trop beau pour être détruit, que la reine elle-même la prendrait volontiers parmi ses demoiselles d'honneur pour lui permettre de voir le roi chaque jour, car l'amour qui élève l'âme rend meilleur. „C'est moi, Carmosine, qui veux vous apprendre que l'on peut aimer sans souffrir, lorsque l'on aime sans rougir, qu'il n'y a que la honte ou le remords qui doivent donner de la tristesse, car elle est faite pour le coupable, et, à coup sûr, votre pensée ne l'est pas." Le roi lui-même vient, sous le prétexte de voir Maître Bernard, le père de Carmosine, et il s'adresse à cette dernière en présence de la reine: „C'est donc vous, gentille demoiselle qui êtes souffrante et en danger, dit-on? Vous n'avez pas le visage à cela . . . . Vous tremblez, je crois. Vous défiez-vous de moi?

Carmosine.

Non, Sire.

Le Roi.

Eh bien! donc, donnez-moi la main. Que veut dire ceci, la belle fille? Vous qui êtes jeune et qui êtes faite

*) Décaméron — 10, 7.

pour réjouir le coeur des autres, vous vous laissez avoir du chagrin? Nous vous prions, pour l'amour de nous, qu'il vous plaise de prendre courage, et que vous soyez bientôt guérie.

Carmosine.

Sire, c'est mon trop peu de force à supporter une trop grande peine qui est la cause de ma souffrance. Puisque vous avez pu m'en plaindre, j'espère que Dieu m'en délivrera.

Le Roi.

Belle Carmosine, je parlerai en roi et en ami. Le grand amour que vous nous avez porté vous a, près de nous, mise en grand honneur; et celui qu'en retour nous voulons vous rendre, c'est de vous donner de notre main, en vous priant de l'accepter, l'époux que nous vous avons choisi.

Après quoi, nous voulons toujours nous appeler votre chevalier, et porter dans nos passes d'armes votre devise et vos couleurs, sans demander autre chose de vous, pour cette promesse, qu'un seul baiser.

La Reine, à Carmosine.

Donne-le, mon enfant, je ne suis pas jalouse.

Carmosine, donnant son front à baiser au roi,

Sire, la reine a répondu pour moi."

Dans quel monde ceci se passe-t-il, où règne cette droiture, cette humilité, cette noblesse, cette courtoisie chevaleresque, cette fidélité et cette bonté? où existe-t-il un tel roi et une telle reine?

Sans nul doute, dans le pays de l'idéal, où Musset, le railleur que nous connaissons, aborde à la fin comme poète, et dont comme homme, il était encore bien éloigné. Car, pendant que ses poésies prenaient un caractère de plus en plus idéal et moral, il marchait rapidement à sa ruine en s'étourdissant lui-même et en se laissant dominer par ses passions. La poésie put un moment arrêter sa chute, mais fut incapable de l'empêcher.

Musset avait beaucoup espéré de la royauté de Juillet; il s'était attendu à un gouvernement protecteur des arts, à une politique libérale, à un relèvement de l'honneur national, à une nouvelle floraison de la littérature. On peut se figurer combien amère fut sa déception. Une cour qui aurait aimé les arts et la poésie, et qui aurait attiré Musset près d'elle, aurait pu le forcer à veiller davantage sur le décorum, elle aurait mis du raffinement dans ses jouissances et même dans ses excès. Mais Louis-Philippe, ce roi pacifique, si cultivé d'ailleurs, n'était point sensible à la poésie. Il ne sut pas plus s'attacher Musset que Hugo. Musset qui avait été le camarade de classe de son fils Ferdinand d'Orléans, avait en 1835, après l'attentat de Fieschi, composé un sonnet qui, sans avoir été imprimé, tomba cependant entre les mains du duc d'Orléans. Celui-ci le trouva fort à son goût et voulut absolument le lire au roi. Mais Louis-Philippe ne sut jamais quel en était l'auteur, parce que, avant d'arriver à la signature, il fut si indigné de se voir tutoyé par le poète qu'il ne voulut pas entendre la fin. Pour réconcilier Musset avec le roi, le duc le fit inviter au bal des Tuileries. Là, Louis-Philippe s'avança vers lui et lui dit d'un ton de joyeuse surprise: „Vous venez probablement de Joinville? Je suis très heureux de vous voir". Musset était trop homme du monde pour laisser percer son étonnement. Il s'inclina profondément et se mit à réfléchir sur le sens de ces paroles. Il se souvint alors qu'un de ses parents éloignés était Inspecteur des Forêts royales à Joinville. Le roi, qui ne voulait point charger sa mémoire de noms de poètes, connaissait très bien, en revanche, tous les employés de ses domaines. Pendant onze années consécutives, il revit, chaque hiver, avec le même plaisir, le visage de ce singulier Inspecteur des Forêts, et l'accueillit avec un sourire qui faisait pâlir d'envie bien des courtisans et qu'on regardait comme un hommage rendu à la Poésie. Ce qui est certain pourtant, c'est que Louis-Philippe ne s'est jamais douté qu'il y avait en France, sous son gou-

vernement, un grand poète qui portait le même nom que son Inspecteur des Forêts.

Un règne aussi terne que celui de Louis-Philippe ne devait inspirer que de l'horreur à Musset. Sa réponse martiale au „Rheinlied“ de Becker, révèle, sous son fier et sauvage accent, un talent lyrique qui aurait pu se développer dans d'autres circonstances politiques. Il dut se borner à être le poète de la jeunesse et de l'amour, mais, quand la jeunesse disparut chez lui, il lui fut impossible de se rajeunir. Ses vertus contribuèrent à sa ruine tout autant que ses vices. Plein de fierté et de distinction, il n'avait rien de cette ambition qui ménage les forces de l'esprit, rien de cette cupidité qui stimule au travail, rien non plus de cet égoïsme dominateur qui pousse le poète à faire de son Moi le centre de l'Univers. Il vivait si fiévreusement qu'à vingt-quatre ans il était déjà las de l'existence comme un sexagénaire, sans avoir trouvé le calme ni la sagesse. Son épuisement physique précoce fut bientôt suivi d'un épuisement intellectuel. Il manquait à Musset le noble égoïsme du poète vivant uniquement pour son art, aussi bien que l'esprit politique qui excite à l'action et à l'accomplissement du devoir. Il savait si peu se maîtriser qu'il résistait rarement à une tentation. Comme homme et comme poète, il allait dans la vie à l'aventure sans direction marquée, et il était d'une nature trop obstinée et trop peu contemplative pour qu'il pût faire de son développement individuel, tel que Goethe le comprend, le but qui, au besoin, remplace tous les autres.

Lorsqu'il mourut en 1857, il y avait déjà plusieurs années que sa muse l'avait abandonné.

## Chapitre XI.

# George Sand.

Dans l'introduction de „la Mare au Diable," George Sand s'exprime ainsi:

„Nous croyons que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour, que le roman d'aujourd'hui devrait remplacer la parabole et l'apologue des temps naïfs . . . Son but devrait être de faire aimer les objets de sa sollicitude, et au besoin, je ne lui ferais pas un reproche de les embellir un peu. L'art n'est pas une étude de la réalité positive; c'est une recherche de la vérité idéale."

Parvenue à la maturité de son talent, George Sand nous donne ici comme le résumé de la doctrine de toute sa vie. Toujours elle a conçu la vocation de l'artiste comme une envolée de l'esprit au-dessus des misères de la vie; toujours elle a pensé que, par l'art, l'esprit étend son horizon et se prépare à la lutte contre les préjugés, la méchanceté, la grossièreté, cause de tous les maux.

Elle dit dans l'introduction du „Compagnon du Tour de France":

„Depuis quand le roman est-il forcément la peinture de ce qui est, la dure et froide réalité des hommes et des choses contemporaines? Il en est peut-être ainsi, je le sais, et Balzac, un maître devant le talent duquel je me suis toujours incliné, a fait la Comédie humaine. Mais, tout en étant lié d'amitié avec cet homme illustre, je voyais les choses humaines sous un tout autre aspect et

je me souviens de lui avoir dit: Vous faites la Comédie humaine. Ce titre est modeste; vous pourriez aussi bien dire le drame, la tragédie humaine — Oui, me répondit-il et vous, vous faites l'épopée humaine. — Cette fois, repris-je, le titre serait trop élevé; mais je voudrais faire l'églogue humaine, le poème, le roman humain. En somme vous voulez et savez peindre l'homme tel qu'il est sous vos yeux, soit! Moi, je me sens porté à le peindre tel que je souhaite qu'il soit, et comme nous ne nous faisions pas concurrence, nous eûmes bientôt reconnu notre droit mutuel."

L'auteur veut dans ces lignes, semble-t-il, se défendre de l'accusation qu'elle présente un tableau embelli de la réalité, pour flatter les classes inférieures: de là la forme piquante, l'expression didactique qu'elle donne à son idéalisme. Assurément elle fut toute sa vie idéaliste, mais elle ne voulait point peindre l'homme comme il devrait être, elle voulait seulement le représenter comme il pourrait être, s'il n'était arrêté dans son développement intellectuel par la pression qu'exerce sur lui la société. C'est donc la société que George Sand décrit sans aucun ménagement; elle veut peindre la vie telle qu'elle est, ou plutôt telle qu'elle l'a observée avec son enthousiasme féminin, car, comme tous les poètes lyriques, elle voit toujours le ciel au-dessus de la terre.

Elle naquit et vécut dans une époque extraordinairement féconde: alors Hugo, Balzac et Alexandre Dumas produisaient à l'envi; l'activité de Dumas était si prodigieuse qu'il semblait à la fin avoir installé chez lui une véritable fabrique, et, qu'avec le concours de nombreux collaborateurs, il publiait chaque année une quantité considérable de volumes. George Sand elle-même était douée d'une puissance créatrice merveilleuse. Son oeuvre entière ne remplit pas moins de cent-dix volumes que je n'ai pas l'intention de vous résumer, et dont je vous signalerai seulement les points principaux et les idées fondamentales avec les résultats qui resteront quand les détails seront depuis longtemps oubliés.

La vie de George Sand est connue. Elle naquit en 1804, perdit son père de bonne heure, grandit dans le domaine de Nohant, en Berry, près d'une mère passionnée et d'une grand-mère intelligente et vécut, pendant ses premières années, sur le même pied que les jeunes paysans dont elle partageait les jeux. Alors déjà elle était aussi démocratique que romantique. De même que Chateaubriand s'était créé, dans sa jeunesse, un idéal de grâce féminine qui venait égayer ses rêves, de même George Sand se créa de bonne heure un idéal de héros auquel elle éleva un autel de pierres dans un coin de son jardin et auquel son imagination féconde attribuait de grandes actions d'éclat.

A treize ans, elle fut envoyée dans un couvent de Paris, où elle regretta tout d'abord amèrement la vie libre des champs, mais pour se livrer, bientôt après, avec un zèle ardent, à une dévotion exaltée. Pourtant, avant son retour à Nohant, ce mysticisme avait déjà fait place, chez elle, au goût du théâtre et de la poésie. Plus tard, elle lut pour la première fois Rousseau dans un décor champêtre, et cette lecture sembla la révéler à elle-même: dès lors, elle fut pour toujours disciple de Rousseau dont le sens de la nature, le déïsme, l'amour de la justice l'attitude hautaine vis-à-vis de la société l'attiraient et réveillaient les sentiments qui sommeillaient dans son coeur. La lecture de Shakespeare, de Byron, de Chateaubriand l'enthousiasma et lui donna le sentiment de la solitude et cette première teinte de pessimisme qui, dans les âmes jeunes, passionnées et exaltées, précède ordinairement le pessimisme vrai, causé par les déceptions de la vie.

En 1822, George Sand, si puissamment et si richement douée et si mûre déjà, mais d'un caractère faible et irrésolu, incapable de se contenter de la vie commune avec un seul homme, fût-il le plus grand, fut mariée à Monsieur Dudevant, jeune et vulgaire gentilhomme campagnard. Celui-ci, grossier et violent, ne put comprendre

sa femme: mais eût-il été meilleur époux, qu'il n'eût point conjuré la catastrophe finale. Les trois premières années s'écoulèrent en paix. Mais, dès 1825, George Sand semble avoir eu conscience de sa supériorité sur son mari, et, avec son inclination naturelle à la sympathie, elle se lia d'amitié avec d'autres hommes, parce qu'elle se sentait chez elle blessée et incomprise. Monsieur Dudevant qui s'indignait bien, comme époux, de l'esprit d'indépendance de sa femme, mais qui en même temps était trop sot pour profiter de ce sentiment de soumission qui la poussait à chercher un guide dans sa vie, regarda comme des infidélités ses relations d'amitié les plus innocentes. Des brouilles continuelles détruisirent bientôt toute affection entre les deux époux; même la pensée de leurs deux enfants ne put les réconcilier, et en 1831 George Sand partit seule pour Paris.

Grâce aux pièces du procès en divorce, qui eut lieu quelques années plus tard, et à la correspondance de George Sand, on peut se faire une idée suffisamment claire de ce que fut ce mariage. J'ai trouvé dans la „Gazette des Tribunaux“ (30 Juillet, 1er et 19 Août 1836; 28 Juin et 12 Juillet 1837) les requêtes juridiques des deux parties. Terribles et accablantes étaient les accusations que George Sand dut entendre de l'avocat de son mari. Simple dans sa jaquette de velours noir, sur laquelle tombait sa belle chevelure brune, ou bien dans sa robe blanche, avec son châle à fleurs sur les épaules, elle écoutait sans sourciller, quand on l'accusait d'avoir conçu, trois ans après son mariage, une passion criminelle pour un autre homme et de s'y être abandonnée: „Monsieur Dudevant apprit bientôt qu'il était trahie par celle qu'il adorait(!) mais fut assez généreux pour pardonner.“

L'avocat lut une longue lettre d'elle à son mari, dans laquelle elle se reprochait à elle-même différentes fautes et attribuait leur mésintelligence à une incompatibilité d'humeur qui n'excluait chez Monsieur Dudevant ni la bonté ni la bienveillance. Il présenta cette lettre, sans la comprendre, comme une accusation d'infidélité.

Puis il rappela que les deux époux avaient vécu volontairement séparés de 1825 à 1828 et que Madame Dudevant, après avoir quitté son mari en 1831, pour mener „une vie d'artiste“, avait continué à correspondre avec lui et avait reçu de lui une rente annuelle de 300 francs (mais il oublia de dire qu'elle lui avait apporté 500 000 francs de dot) — Au commencement de l'année 1835, les deux époux s'étaient enfin décidés à se partager leurs enfants et leur fortune, lorsque George Sand revint sur sa décision et demanda le divorce. (Dans l'intervalle, son mari avait voulu la frapper à l'occasion d'une dispute au sujet de leur fils, et avait même braqué son arme sur elle en présence de témoins). Mais sa demande fut rejetée si pleine d'exagérations qu'elle fût.

Ce fut alors au tour de Monsieur Dudevand de se plaindre. Il nia tout ce qu'on lui imputait, et dirigea contre sa femme les plus sévères accusations. Il prétendit qu'une femme qui avait écrit des romans si immoraux était indigne d'élever ses enfants, et il l'accusa d'être initiée „aux secrets des plus ignobles débauches“. Sur ces accusations, que l'avocat trouvait absolument fondées, George Sand sollicita de nouveau le divorce, et c'est alors que Monsieur Dudevand lui adressa les paroles suivantes: „Vous croyez donc, Madame qu'une femme peut, à son gré, dissiper la moitié d'une fortune, remplir de chagrin toute l'existence de son mari, et que, s'il lui plaît de se livrer à tous les excès et à tous les caprices de sa passion, elle a la ressource commode de l'accuser et de lui prêter une conduite odieuse!“

Ce fut assurément une épreuve cruelle pour la fierté de George Sand que d'être obligée de voir ainsi son nom traîné dans la boue devant le tribunal, et elle fut difficilement consolée de cette humiliation, quand son défenseur et ami, Michel de Bourges, se leva pour la présenter comme une femme de génie, excita l'admiration de la salle en lisant les plus beaux passages de ses lettres et enfin énuméra toutes les injures, tous les

mauvais traitements qu'elle avait eu à subir de la part de son mari.

Sans doute, elle était déjà habituée à entendre décrier ses romans, comme l'apologie éhontée de l'immoralité; mais de voir aussi sa vie privée attaquée à ce point, c'était trop fort pour elle: Les débats publics du procès ne semblent pas cependant avoir établi son innocence, et ils nous font comprendre l'indignation qui éclate dans „Indiana“ „Valentine“ „Lélia“ et „Jacques“. Ces romans n'ont aujourd'hui qu'un intérêt artistique médiocre; les caractères y sont trop faiblement tracés et d'un idéalisme trop vague, l'action est invraisemblable, comme dans „Indiana“, ou fausse, comme dans „Lélia“ et „Jacques“; l'expression est parfois exagérée malgré la pleine harmonie du style, ou toute lyrique comme dans les lettres et les monologues. Et néanmoins, il y a dans ces oeuvres de jeunesse une flamme qui, aujourd'hui encore, réchauffe et éclaire, des accents nouveaux qu'on entendra longtemps encore; elles sont à la fois une plainte et un cri de guerre, elles sèment, partout où elles pénètrent, une moisson de sentiments et d'idées, dont le présent sans doute se trouve accablé, mais qui mûrira dans l'avenir avec une luxuriance dont nous n'avons qu'une très faible idée.

„Indiana“ est le premier cri de douleur d'un coeur jeune et ardent. L'héroïne n'est que sentiment, beauté et noblesse; son mari, le colonel Delmare, est un Monsieur Dudevant plus débonnaire. Repoussée par lui, elle cherche un refuge près d'un amant. Celui-ci, bien plus antipathique encore que l'époux, donne au roman son caractère particulier. Raymond est le jeune Français du temps de la Restauration à la fois sentimental et positif, amoureux passionné et égoïste, si esclave de l'opinion publique qu'après avoir été tout d'abord simplement dur, il devient tout à fait inhumain et se montre dans toute sa médiocrité, sous l'enveloppe brillante et trompeuse de son talent.

Dans cette première oeuvre déjà apparaissent les principaux types masculins de George Sand: les types

grossiers, presque réduits à l'état de brutes par la puissance que leur donne la société, et les types faibles qui, par mollesse innée et par crainte de l'opinion, sont devenus lâches et incapables de résistance. George Sand commence donc, — et en ceci elle est bien femme, — par une vive peinture de l'égoïsme masculin. Elle introduit ici, par contraste, son idéal, sous les traits d'un autre amant, sir Ralph, apparemment flegmatique, en réalité brûlant d'amour, muet comme elle, impassible et froid comme elle au premier abord, mais l'incarnation même de l'abnégation, de la générosité et de la fidélité, — une figure qu'elle ne se lassera pas de peindre sous des traits presque indentiques. Dans „Lélia", Ralph devient le malheureux et noble Trenmor, ce galérien qui condamne la société avec un calme stoïque; dans „Jacques", il devient le héros principal qui pousse la magnanimité jusqu'à se tuer lui-même, pour ne point s'opposer à l'union de sa femme avec un autre; dans „Léone Léoni", il devient le calme et viril Don Aleo qui est prêt jusqu'à la fin à épouser la pauvre Julie, mais est enchaîné comme par une puissance magique à l'infortuné Léone, — ce pendant masculin de Manon Lescaut. — Dans „le Secrétaire intime" Ralph, c'est le jeune Max, Allemand insignifiant, avec sa bonté d'enfant, et son enthousiasme poétique, le mari clandestin de la princesse tant courtisée; dans „Elle et Lui" c'est l'Anglais, Palmer, opposé à Laurent, le Parisien génial et libertin. Dans „le Dernier Amour" il porte le nom de Sylvestre, et n'est qu'une copie plus faible de Jacques. Tous ces personnages ont le défaut commun aux idéalistes: ils sont exsangues et inanimés. Raymond, qui représente le monde avec son égoïsme et sa faiblesse, est un tout autre type parfaitement réussi. Déjà, dans „Indiana", il a plus de vie réelle que les autres, plus de couleur locale. L'auteur rattache son manque d'énergie à la tendance de l'époque vers la condescendance et le pardon; elle appelle cette époque le temps de la restriction mentale; elle montre comment Raymond, qui représente

la modération en politique, s'imagine, parce qu'il n'éprouve point de passion politique, n'avoir aucun intérêt politique et se tenir par conséquent au-dessus des partis, pendant que, pourtant, il tire un trop grand avantage de l'état présent de la société pour pouvoir désirer un changement. „Il n'est point assez ingrat envers la Providence pour lui faire un reproche du malheur des autres".

Une étude approfondie de la réalité se révèle également dans les nombreux descendants de Raymond, depuis le poète Sténio dans „Lélia" et l'amant Octave dans „Jacques", caractères à peine esquissés et faibles, simples jouets de la passion, jusqu'aux figures plus précises et plus nettes du chanteur frivole dans „Consuelo", du prince névrosé Carol (Chopin), avec son égoïsme raffiné dans „Lucrezia Floriani", et du jeune peintre volage Laurent (Musset) dans „Elle et Lui".

Indiana découvre partout, et jusque dans la religion, l'égoïsme brutal des hommes, qui ont fait de Dieu un homme à leur image. Elle écrit à son amant hypocrite: „Je ne sers pas le même Dieu que toi; le mien est plus élevé et plus pur. Le tien est le Dieu des hommes, le mien est le Dieu de l'Univers, le créateur et le protecteur de tous les êtres. Votre Dieu a tout créé pour vous; le mien a créé toutes les espèces les unes pour les autres." Il y a dans ces lignes, à côté d'une critique sévère de l'ordre social qui subordonne la femme à l'homme, une croyance en Dieu naïve, juvénile et confiante. Mais George Sand ne devait pas en rester là. Quelques années après déjà, elle termine „Lélia" par l'explosion d'un pessimisme sauvage et désespéré.

„Oh! oui! oui, hélas, le désespoir règne et la souffrance et la plainte émanent de tous les pores de la création. Cette vague se tord sur la grève en gémissant, ce vent pleure lamentablement dans la forêt. Tous ces arbres qui se plient et qui se relèvent pour retomber encore sous le fouet de la tempête, subissent une torture effroyable. Il y a un être malheureux, maudit, un être immense,

terrible et tel que ce monde où nous vivons ne peut le contenir. Cet être invisible est dans tout, et sa voix remplit l'espace d'un éternel sanglot. Prisonnier dans l'immensité, il s'agite, il se débat, il frappe sa tête et ses épaules aux confins du ciel et de la terre. Il ne peut les franchir; tout le serre, tout l'écrase, tout le maudit, tout le brise, tout le hait. Quel est-il et d'où vient-il? . . . . Les hommes t'ont donné mille noms symboliques: audace, désespoir, délire, rébellion, malédiction. Ceux-ci t'ont appelé Satan, ceux-là crime: moi, je t'appelle désir!

Moi, sibylle, sibylle désolée, moi, esprit des temps anciens, lyre brisée, instrument muet dont les vivants d'aujourd'hui ne comprendraient plus les sons, mais au sein duquel murmure comprimée l'harmonie éternelle! moi, prêtresse de la mort, qui sens bien avoir été déjà pythie, avoir déjà pleuré, déjà parlé, mais qui ne me souviens pas, qui ne sais pas, hélas! ce qu'il faudrait dire pour guérir . . . O vérité, vérité! pour te trouver, je suis descendue dans des abîmes dont la vue seule donnait le vertige de la peur aux hommes les plus braves . . . Tu ne t'es pas révélée, depuis dix mille ans je te cherche, et je ne t'ai pas trouvée!

Et depuis dix mille ans, pour toute réponse à mes cris, pour tout soulagement à mon agonie, j'entends planer sur cette terre maudite le sanglot désespéré du désir impuissant! . . . Depuis dix mille ans j'ai crié dans l'infini: Vérité, vérité! Depuis dix mille ans, l'infini me répond: Désir, désir! O sybille désolée, ô muette pythie, brise donc ta tête aux rochers de ton antre et mêle ton sang fumant de rage à l'écume de la mer, car tu crois avoir possédé le Verbe tout-puissant, et depuis dix mille ans tu le cherches en vain!"

Le pessimisme éloquent de George Sand, dans sa jeunesse, atteint ici toute son expression. Dans cette citation que j'ai abrégée, (elle est six fois plus longue dans le texte) ses aspirations juvéniles revêtent un caractère lyrique. Quand elle écrivit „Indiana", elle n'affichait point encore

un tel sentiment de sa supériorité ni un tel pessimisme. „Indiana“ n'était qu'un modeste récit où l'auteur venait plaider, en âme compatissante, la cause des victimes de la société, mais sans attaquer les institutions sociales ni même le mariage, comme le lui avaient reproché ses ennemis dès le début. Nous pouvons l'en croire, en effet, quand, dans la préface de 1842, elle nous dit que c'est avec un reste de respect pour l'ordre établi que, longtemps après avoir écrit la première préface d'„Indiana“, elle essaya de résoudre le problème insoluble, c'est-à-dire de concilier l'existence de la société avec le bonheur de ceux qu'elle opprime. Elle a également raison quand, dans une lettre à Nisard (la dernière des „Lettres d'un Voyageur“) elle prétend n'avoir attaqué que les maris, et non le mariage en tant qu'institution sociale. Elle se présentait alors comme „conteur“ et comme psychologue et non comme réformatrice.

Dans „Indiana“, comme dans „Valentine“, on admirait la chaleur ardente de la jeunesse, l'essor lyrique, l'exaltation des passions, les protestations éloquentes. C'était une étude de quelques états d'âme particuliers. Et pourtant, il y avait dans les sentiments sérieux, mais hostiles à l'ordre social, et dans les pensées semées ça et là au milieu du récit quelque chose de révolutionaire. Les conservateurs, qui attaquaient grossièrement George Sand et ses oeuvres, ne peuvent donc être taxés d'étroitesse inepte. Ils pressentaient bien que, tôt ou tard, ces pensées et ces sentiments bouleverseraient toute la société et, en effet, le bouleversement est déjà commencé et continuera. L'idéalisme même des romans de George Sand leur donne un caractère révolutionnaire: le monde intérieur existant seul aux yeux de l'auteur, elle le laisse se développer librement, sans songer qu'il vient se heurter au monde extérieur, et, en peignant de préférence des sentiments exagérés ou mieux un seul sentiment sous mille formes diverses, l'amour, elle montre comment ses lois sont en contradiction permanente avec celles de la société. Bien qu'elle ne mette

point en doute la nécessité du mariage dans l'état actuel de la société, elle ébranle cependant la croyance en l'éternelle durée de cette institution. Elle ne s'attaque tout d'abord sans doute qu'aux maris, mais ce qu'elle demande d'eux est présentement irréalisable à force d'exagération. C'est ainsi, à peu près, que plus tard Kierkegaard, sous prétexte d'enthousiasmer les hommes pour le christianisme, le sape en réalité, en exigeant du chrétien des vertus et des sacrifices surhumains.

Le naturalisme français moderne, si souvent accusé d'immoralité, à tort ou à raison, peut rejeter cette accusation téméraire sur les premières oeuvres idéalistes de George Sand. Toutes les fois que Zola attaque le roman idéaliste, il n'oublie pas de signaler les dangers qu'il y a, pour la famille comme pour la société, à faire sortir l'individu des bornes qui lui sont assignées; il ne peint jamais, quant à lui, la passion sauvage sous des couleurs captivantes, il la fait constamment se vautrer dans la fange. Il aurait pu ajouter que lui et ses successeurs de l'école de Balzac n'ont pas besoin, en général, d'une plus haute morale que la morale usuelle et qu'ils ne rêvent point un ordre de choses autre que l'ordre existant. Ils ont eux-mêmes volontairement limité leur domaine en ne décrivant que la réalité, telle qu'ils l'ont observée, sans tirer les conclusions qui en résultent. De là vient que, malgré toute leur hardiesse dans la peinture d'états sociaux auxquels la littérature n'avait osé toucher avant eux, ils sont si pusillanimes et si insignifiants comme penseurs et comme moralistes. Ils cherchent nécessairement à montrer toujours qu'ils ne s'écartent point des idées régnantes sur la moralité; ils se font gloire d'appeler vice ce que tout le monde appelle vice et d'inspirer l'horreur du vice. Ils ne ressemblent point à cette pécheresse qu'est George Sand. Mais, il faut le dire franchement: c'est précisément leur „moralité“ qui constitue leur faiblesse poétique, et „l'immoralité“ est le côté saillant des oeuvres de George Sand beaucoup plus chastes et plus idéales. Il n'est point, dans

les oeuvres apparemment si audacieuses de l'école réaliste, de phrases dont la hardiesse égale celle des paroles que George Sand met dans la bouche d'un de ses principaux personnages d'„Horace" et qui résument, dans leur concision admirable, sa conception de la passion. „Je crois qu'on doit concevoir l'amour comme une noble passion qui nous élève par de beaux sentiments et de belles pensées. L'amour qui n'est qu'une basse passion rend égoïste, lâche, et nous livre en proie aux plus honteuses convoitises. Toute passion est donc louable ou criminelle, suivant qu'elle aboutit à l'un ou à l'autre résultat, et peu importe que la société, qui ne doit pas juger en dernier ressort les choses de l'humanité, approuve les passions mauvaises et condamne les passions nobles." *)

Dans „Lélia" et „Jacques" (1833 et 1834), George Sand s'élève jusqu'au pessimisme byronien et se laisse aller librement à son penchant déclamatoire. Elle voulait représenter dans Lélia l'idéal qu'elle s'était formé dans sa jeunesse de la femme noble, aimant profondément, mais d'un amour platonique, et opposer à cette figure sa soeur Pulchérie, la courtisane voluptueuse. Unissant en elle le double culte de Minerve et de Vénus, elle fit de Lélia une Minerve et de Pulchérie une Vénus; mais elle ne réussit qu'à nous donner de grands symboles plutôt que des créatures de chair et de sang. Dans „Jacques" elle reprit la question du mariage à un autre point de vue: au lieu du mari grossier d'„Indiana", du mari froid et poli de „Valentine", elle nous présenta un mari avec toutes les qualités qu'elle-même prisait le plus, succombant sous sa supériorité, parce que sa femme est trop incapable de le comprendre et de l'aimer. Elle a essayé de donner plus de force à son idée en la faisant exprimer par le mari trompé. Il excuse lui-même sa femme: „Nulle créature

*) Que l'on compare les passages du roman de „Jacques" cités dans „l'Ecole romantique en Allemagne" de Brandes 8e édition. 1901 p. 112.

humaine ne peut commander à l'amour, et nul n'est coupable pour le ressentir ou pour le perdre. Ce qui avilit la femme c'est le mensonge. Ce qui constitue l'adultère, ce n'est pas l'heure qu'elle accorde à son amant, c'est la nuit qu'elle va passer ensuite dans les bras de son mari." Jacques se sent dans l'obligation de céder la place à son rival: „Borel à ma place aurait tranquillement battu sa femme, et il n'eût peut-être pas rougi ensuite de la recevoir dans son lit, tout avilie de ses coups et de ses baisers. Il y a des hommes qui égorgent sans façon leur femme infidèle, parce qu'ils la considèrent comme une propriété légale. D'autres se battent avec leur rival, le tuent ou l'éloignent et vont solliciter les baisers de la femme qu'ils prétendent aimer, et qui se retire d'eux avec horreur ou se résigne avec désespoir. Ce sont là, en cas d'amour conjugal les plus communes manières d'agir, et je dis que l'amour des pourceaux est moins vil et moins grossier que celui de ces hommes-là."

Ces vérités qui, aujourd'hui, nous paraissent simples et faciles à comprendre, étaient, il y a cinquante ans, des subtilités inouïes et révoltantes. Elles sont comme le sel qui a conservé cette oeuvre de jeunesse malgré le sujet suranné et la forme épistolaire toujours si fatigante. Le signe le plus caractéristique de l'exaltation romantique, nous le trouvons dans la conclusion du roman. Jacques ne connaît pas de meilleur moyen pour affranchir Fernande que de se suicider et de lui faire croire à une mort naturelle. Nous sortons ici absolument du domaine de la réalité, mais, en général, le caractère „irréel" du roman n'est qu'apparent.

Il est facile à l'école moderne de démontrer que le lieu, le temps etc. chez George Sand sont indéterminés et vagues, que ses personnages principaux n'ont d'autre occupation que celle d'aimer. Mais la réalité qu'elle peint, c'est la réalité interne, la réalité des sentiments.

Je sais bien que celle-ci même a été contestée de nos jours, qu'il est d'usage aujourd'hui de déclarer con-

traires à la nature et à la vérité des sentiments aussi ardents, des déclamations aussi violentes contre la société, un amour aussi passionné et aussi érotique, une amitié aussi pure et aussi vive entre deux êtres de sexe différent *). Mais il ne faut pas perdre de vue que les personnages de George Sand dépassent de beaucoup la moyenne de l'humanité, que ce sont des êtres supérieurs. Dans ses premières oeuvres, l'auteur n'a peint, en réalité, que ses propres sentiments; elle ne change que les circonstances extérieures au milieu desquelles ces sentiments se manifestent et, avec son grand talent d'observation et la sûreté de son coup d'oeil, elle en tire les conclusions psychologiques. Il est intéressant de voir comment, en cherchant un esprit masculin semblable au sien, elle prend elle-même, pour ainsi dire, les deux sexes. Quelle que soit la passion avec laquelle George Sand glorifie l'amour qui subjugue les hommes et les femmes les plus distingués, Jacques et Lélia cependant ressentent pour un être noble du sexe opposé au leur et capable de les comprendre un sentiment d'amitié plus élevé et plus idéal. Comparé à ce sentiment qui est fondé sur une parfaite connaissance réciproque, l'amour de Lélia pour Sténio, de Jacques pour Fernande n'est qu'une faiblesse. Lélia trouve en Trenmor, comme Jacques en Sylvie, l'âme qui la comprend. Jacques aimerait Sylvie si elle n'était point sa demi-soeur ou, plus exactement, s'il n'avait à le craindre. Il y a dans cette

*) Zola dit des personnages de „Jacques“ (Documents littéraires. page 222): „Je ne saurais exprimer l'effet que me produisent de pareilles figures; elles me déconcertent, elles me surprennent, comme si elles avaient fait la gageure de marcher la tête en bas et les pieds en l'air. Je n'entends rien à leurs lamentations, à leurs éternelles amertumes. De quoi se plaignent elles, que veulent-elles? Elles prennent la vie à l'envers, il est tout naturel qu'elles ne soient pas heureuses. La vie, par bonheur, est meilleure fille, on s'accommode toujours avec elle.“ — Dans cette caricature de George Sand, Zola se peint lui-même ou plutôt fait sa propre caricature, car il n'est sûrement pas si philistin.

situation un charme qu'on chercherait en vain dans la peinture d'un amour purement sensuel. Je me rappelle encore nettement la profonde impression qu'elle a exercée sur moi, quand, il y a environ quinze ans, j'ai lu le roman pour la première fois. Je voyais bien que Jacques était, à un certain degré „irréel“ aussi bien que Sylvie, qui n'est que sa confidente; mais le courant idéal qui les traverse, et qui est réel, agit sur moi comme une étincelle électrique. Cette Sylvie est sortie du cri d'angoisse poussé dans l'univers désert par un esprit génial qui appelle une âme soeur. Elle n'est certainement qu'une création de ce grand coeur solitaire. Mais la poésie est-elle autre chose? Si imparfait que soit le roman, il y a une poésie sublime dans l'amitié qui unit Jacques à Sylvie; il semble que, par delà le bas monde des passions, on jette un regard dans un monde plus noble, où des êtres plus purs et pourtant terrestres s'aiment et se comprennent.

Nous avons là un témoignage du besoin impérieux d'amitié qu'éprouvait George Sand et qui était tout à fait dans l'esprit de la jeunesse romantique. „Les Lettres d'un Voyageur“ qu'elle commença à la suite de ses premiers romans et immédiatement après sa rupture avec Musset à Venise, et qui embrassent les années suivantes, nous initient à toutes ses relations d'amitié et sont, en général, l'une des oeuvres où elle se dévoile le plus franchement, bien que, dans tout ce qui l'intéresse personnellement, elle observe une discrétion qui rend maint détail obscur pour un profane. On la suit ici dans sa nouvelle liaison avec le beau et sot médecin italien (le docteur Pagello à qui elle sacrifia Musset), et dans son amitié enthousiaste pour son avocat Everard (Michel de Bourges), qui lui inspira le beau roman „Simon“. Entre ces deux amitiés se placent toutes ses autres relations avec François Rollinat, Jules Néraud et tous les hommes de talent avec qui elle éprouvait le besoin de correspondre pour s'instruire et qu'elle tutoyait à la manière indépendante des romantiques. L'art enfin la liait avec Franz Liszt, la comtesse d'Agoult, Meyerbeer et beaucoup d'autres génies de l'époque.

Dans aucune autre de ses oeuvres, George Sand n'est aussi éloquente et aussi lyrique que dans „Les Lettres d'un Voyageur.“ Nulle part mieux qu'ici on ne peut se faire une idée de son style personnel tel qu'il apparaît dans les parties non dialoguées de ses romans. Ce style, dont l'harmonie est la qualité principale, se déroule en longs rythmes puissants et symétriques; quand il s'élève jusqu'à l'enthousiasme il résonne à nos oreilles comme un chant, et il reste harmonieux jusque dans les cris de désespoir. L'équilibre inné de l'âme de George Sand se reflète dans la symétrie de ce style toujours égal, qui ne présente ni arrêt brusque ni saut violent, qui semble planer en étendant ses larges ailes; qui n'est point mélodieux mais riche en harmonie, qui n'a point de couleur mais qui possède la beauté parfaite des lignes. Jamais George Sand ne cherche l'effet au moyen d'une alliance de mots insolite et hardie, rarement elle crée de nouvelles métaphores. Son ton est mesuré comme ses images sont discrètes. Elle est romantique dans son enthousiasme, dans son complet abandon à des sentiments qui ne reconnaissent ni loi ni règle; mais, par la régularité de ses périodes, par la beauté abstraite de la forme et par le sobre emploi de la couleur elle est entièrement classique.*)

D'après les lettres de Venise, et surtout d'après les premières que George Sand écrivit aussitôt son retour d'Italie, il est facile de voir combien elle fut humiliée de la perte de Musset, combien elle le regretta, et comme elle est singulièrement refroidie quand, dix ans plus tard, elle fait le récit de leurs relations dans „Elle et Lui.“ Il y eut des moments sans doute où elle se sentit consumée de regret, de honte et de chagrin. Dans une lettre à Rollinat de l'année 1835, je trouve un passage

*) — Zola lui-même, hostile par principe au Romantisme et à George Sand, est obligé de reconnaître que „l'âme romantique animait les créations de George Sand et que son style restait classique“ (Doc. litt. page 217.)

significatif qui, si je ne me trompe, a passé jusqu'ici inaperçu et qui ressemble beaucoup à un aveu:

„Ecoute une histoire, et pleure. Il y avait un bon artiste, qu'on appelait Watelet, qui gravait à l'eau-forte mieux qu'aucun homme de son temps. Il aima Marguerite Le Conte et lui apprit à graver à l'eau-forte aussi bien que lui. Elle quitta son mari, ses biens et son pays pour aller vivre avec Watelet. Le monde les maudit; puis, comme ils étaient pauvres et modestes, on les oublia. Quarante ans après on découvrit aux environs de Paris, dans une maisonnette appelée Moulin-Joli, un vieux homme qui gravait à l'eau-forte et une vieille femme, qu'il appelait sa meunière, et qui gravait à l'eau-forte, assise à la même table. Le premier oisif qui découvrit cette merveille l'annonça aux autres, et le beau monde courut en foule à Moulin-Joli pour voir le phénomène. Un amour de quarante ans, un travail toujours assidu et toujours aimé; deux beaux talents jumeaux . . . Cela fit époque, et le couple miraculeux eut ses flatteurs, ses amis, ses poètes, ses admirateurs. Heureusement le couple mourut de vieillesse peu de jours après, car le monde eût tout gâté. Le dernier dessin qu'ils gravèrent représentait le Moulin-Joli, la maison de Marguerite.

Il est encadré dans ma chambre au-dessus d'un portrait dont personne ici n'a vu l'original. Pendant un an, l'être qui m'a légué ce portrait s'est assis avec moi toutes les nuits à une petite table, et il a vécu du même travail que moi. . . Au lever du jour, nous nous consultions sur notre oeuvre, soupions à la même petite table, tout en causant d'art, de sentiment et d'avenir. L'avenir nous a manqué de parole. Prie pour moi, ô Marguerite Le Conte!“

Ce n'est guère qu'ici, je crois, que George Sand semble reconnaître l'influence de Musset sur son talent. J'ai déjà indiqué dans quel sens cette influence s'exerça: ce fut une influence purement critique qui aiguisa son sens de la beauté. A l'influence du style George Sand

resta toujours insensible. Le joli mot de Madame de Girardin: „toutes les fois qu'on parle d'oeuvres poétiques de femmes, on voudrait s'écrier avec Buffon: le style, c'est l'homme," est aussi faux que spirituel. Car, quoique tous les romans de George Sand révèlent une influence masculine particulière, celle-ci ne s'étend jamais cependant jusqu'à la forme. George Sand se fait toujours l'interprète des pensées d'un autre, mais n'imite jamais son style; elle était pour cela trop indépendante et aussi trop peu artiste.

Dans la conversation elle parlait peu et lentement, mais dès qu'elle écrivait, elle devenait une improvisatrice merveilleuse; elle laissait courir sa plume sur le papier, sans avoir besoin de préparation ni de modèle, sans poursuivre un but artistique déterminé et sans pouvoir travailler sur un sujet donné, comme le font les vrais artistes. En cela précisément elle différait essentiellement de Musset. Celui-ci s'était montré animé dès le début d'une haine des règles qu'elle ne connut jamais. Dans ses premières poésies, par exemple, il n'employa à dessein des rimes choquantes que pour révolter les classiques. (La marquise dans „l'Andalouse" s'appelait d'abord Amaémoni qui rime avec bruni, mais, dans le texte définitif, elle reçut le nom de Amaégui qui donne une mauvaise rime). Sur son déclin, Musset emprunta sept pages entières au „Distrait" de Carmontelle, pour sa faible comédie „On ne saurait penser à tout", et jusque dans l'épanouissement de son talent, il ne dédaigna jamais les emprunts délicats plus ou moins dissimulés. C'est ainsi que je trouve dans les oeuvres du Prince de Ligne un développement qui a dû lui servir pour la belle poésie dont j'ai déjà parlé „Après une Lecture"*). Chez George Sand, rien

* Le prince de Ligne parle des qualités d'un vrai guerrier, comme Musset des qualités du vrai poète. Il dit: „Si vous ne rêvez pas militaire, si vous ne dévorez pas les livres et les plans de guerre, si vous ne baisez pas les pas des vieux soldats, si vous ne pleurez pas au récit de leurs combats, si

de pareil: elle ne peut pas tailler des diamants bruts pour en orner sa muse; elle lui donne une simple robe blanche avec une fleur des champs dans la chevelure.

La beauté du style de George Sand n'est nulle part plus sensible ni plus saisissante que dans sa lettre à Rollinat. Son sens profond de la nature vient ici se fondre avec les aspirations éternelles de l'homme, et c'est la plainte d'un coeur aimant sur les déceptions qu'il a causées et dont il a souffert lui-même que nous entendons dans la lutte éternelle de l'homme avec la nature et dans ses aspirations au bonheur. Ici, comme dans la lettre suivante à Everard, on voit comment, sur les ruines de ses premiers rêves d'amour et de ses chimères, ont germé les idées politiques et républicaines de George Sand. Dès le début, elle est trop éprise d'elle-même, sa foi politique chancelle. Il est bien vrai que „le pauvre poète se sent mal abrité sous le parapluie de la monarchie", mais, pour elle, elle s'intéresse tout autant à la violette et au jasmin qu'à la politique et à la société. Peu à peu cependant, la flamme de l'enthousiasme s'élève dans son coeur. Elle voudrait avoir les convictions et l'énergie de ses amis, mais elle sent qu'elle n'est qu'„un poète, c'est-à-dire une femmelette". Dans une révolution les autres auront pour but la liberté du genre humain, pour elle, elle n'en aura pas d'autre que de se faire tuer pour accomplir au moins une grande action dans sa vie, „pour élever une barricade de la hauteur de son cadavre". Et elle termine ainsi:

---

vous ne mourez pas du désir d'en voir et de honte de n'en avoir pas vu, quoique ce ne soit pas votre faute, quittez vite un habit que vous déshonorez. Si l'exercice même d'une seule bataille ne vous transporte pas, si vous ne sentez pas la volonté de vous trouver partout, si vous êtes distrait, si vous ne tremblez pas que la pluie n'empêche votre régiment de manoeuvrer: donnez-y votre place à un jeune homme tel que je le veux etc." La manière dont Musset s'est inspiré de ce passage (qui m'a été signalé par E. de Montégut) révèle son génie plus clairement encore qu'une poésie originale.

„Bah! qu'est-ce que je dis là? Ne crois pas que je sois triste et que je me soucie de la gloire plus que d'un de mes cheveux. Tu sais ce que je t'ai dit; j'ai trop vécu; je n'ai rien fait de bon. Quelqu'un veut-il de ma vie présente et future? pourvu qu'on la mette au service d'une idée et non d'une passion, au service de la vérité et non à celui d'un homme, je consens à recevoir des lois. Mais, hélas! je vous en avertis, je ne suis propre qu'à exécuter bravement et fidèlement un ordre. Je puis agir et non délibérer, car je ne sais rien et ne suis sûr de rien. Je ne puis obéir qu'en fermant les yeux et en me bouchant les oreilles, afin de ne rien voir et de ne rien entendre qui me dissuade; je puis marcher avec mes amis, comme le chien qui voit son maître partir avec le navire et qui se jette à la nage pour le suivre, jusqu'à ce qu'il meure de fatigue. La mer est grande, ô mes amis! et je suis faible. Je ne suis bon qu'à faire un soldat, et je n'ai pas cinq pieds de haut.

N'importe! à vous le pygmée. Je suis à vous parce que je vous aime et vous estime. La vérité n'est pas chez les hommes; le royaume de Dieu n'est pas de ce monde. Mais, autant que l'homme peut dérober à la Divinité le rayon lumineux qui d'en haut, éclaire le monde, vous l'avez dérobé, enfants de Prométhée, amants de la sauvage Vérité et de l'inflexible Justice! Allons! quelle que soit la nuance de votre bannière, pourvu que vos phalanges soient toujours sur la route de l'avenir républicain; au nom de Jésus, qui n'a plus sur la terre qu'un véritable apôtre (Lamennais); au nom de Washington et de Franklin, qui n'ont pu faire assez et qui nous ont laissé une tâche à accomplir; au nom de Saint-Simon, dont les fils vont d'emblée au sublime et terrible problème (Dieu les protège!; pourvu que ce qui est bon se fasse, et que ceux qui croient le prouvent . . . je ne suis qu'un pauvre enfant de troupe, emmenez-moi.“

L'enthousiasme féminin a trouvé rarement dans l'histoire des Littératures une expression aussi pure et aussi

sincère. On pourrait rapprocher ces lettres de George Sand de la „Correspondance de Goethe avec un enfant“ parue dans la même année et issue d'une même inspiration enthousiaste*); mais, chez Bettina, l'expression ne correspond pas au sentiment, et celui-ci manque de largeur. Bettina est pleine d'esprit, son style est brillant et acéré; chez George Sand, l'enthousiasme de la faiblesse féminine a trouvé une expression grande et noble.

Les sentiments dont nous avons jusqu'ici étudié la naissance n'ont été exprimés que dans les oeuvres postérieures auxquelles nous reviendrons. Nous nous arrêterons, pour le moment, aux Nouvelles plus calmes et purement poétiques qui remplissent la deuxième période moins agitée de la carrière de George Sand. Parmi celles-ci je placerai au premier rang, au point de vue artistique, la petite Nouvelle „La Marquise“, qui est peut-être le chef-d'oeuvre de George Sand, et qui lui a été inspirée par le souvenir de sa bonne et noble grand-mère. Il y a là une fusion tout à fait charmante de l'esprit et des moeurs du XVIII^e siècle avec la passion timide et exaltée du XIX^e. Le sujet en est simple: une grande dame de l'ancien régime s'est mariée selon les usages de l'époque, mais son mari lui est antipathique au plus haut degré, parce qu'elle ne l'a pas choisi elle-même, mais qu'on le lui a imposé. Jeune, sans expérience, belle, innocente, puisqu'elle ne connaît pas encore l'amour, elle s'éprend d'un pauvre et misérable acteur qui, de la scène, lui semblait être une incarnation de la poésie et du courage viril. Elle réussit à le voir en dehors du théâtre et est effrayée de le trouver si différent de ce qu'il lui avait paru d'abord. Mais lui, qui a remarqué l'intérêt qu'il inspire à la jeune femme ne joue plus que pour elle et ne rêve plus que d'elle. Un soir, très tard, après une représentation, ils ont un premier et dernier rendez-vous; la marquise s'y présente tout

*) cf. Brandes: Das junge Deutschland. — 8^e édit. 1901. — p. 292 et: Rahel, Bettina et Charlotte Stieglitz. Leipzig 1896.

épuisée par une récente saignée, et l'acteur, avec le costume de son rôle qu'il n'a pas eu le temps de quitter, et encore tout rayonnant de son triomphe, enthousiasmé, embelli, ennobli par un amour qui l'élève tant au-dessus de sa vulgaire existence. La marquise est honnête, lui plein de respect; elle est folle d'amour, entraînée par l'illusion poétique; lui l'aime d'un désir brûlant, mais chevaleresquement. Après une scène passionnée l'entrevue se termine simplement par un baiser qu'elle dépose sur son front pendant qu'il est à ses pieds.

„Eh bien, dit la vieille marquise, à la fin de son récit, croyez-vous désormais à la vertu du XVIII^e siècle?"

— „Madame, répond son interlocuteur, je n'ai point envie d'en douter; cependant si je n'étais moins attendri je vous dirais peut-être que vous fûtes très avisée de vous faire saigner ce jour-là."

— „Misérables hommes, dit la marquise, vous ne comprenez rien à l'histoire du coeur!"

George Sand n'a rien écrit de plus gracieux que cette Nouvelle. La conclusion si leste et si spirituelle que nous retrouvons aussi dans un roman profond et à peu près analogue „Teverino", mais dont l'auteur n'abuse point, est tout à fait dans l'esprit du XVIII^e siècle, et la forme artistique a la concision des oeuvres immortelles, „La Marquise" mérite de trouver place parmi les chefs-d'oeuvre de la Littérature française. Dans toute une série d'oeuvres postérieures George Sand peint l'âme féminine, telle qu'elle se la représente dans son innocence, c'est-à-dire chaste et fière, énergique, sensible à l'amour, mais s'élevant au-dessus de lui et conservant toujours sa pureté. Elle attribue volontiers à la femme une supériorité morale sur l'homme. Pourtant l'homme, tel qu'elle aime à le représenter dans ses héros, est aussi naturellement bon, bien que, dans les classes dirigeantes, il soit enclin, par loi d'hérédité, à opprimer son inférieur et la femme. Les idées de Rousseau sur la bonté originelle de la nature et la corruption de la société se retrouvent au fond de

toutes les oeuvres de George Sand. Des femmes comme Fiamma dans „Simon", Edmée dans „Mauprat", Consuelo dans le roman du même nom (dont Madame Viardot a servi jusqu'à un certain point de modèle) sont autant de types différents et purs de la jeune fille chez George Sand; elles se donnent pour tâche d'exalter l'homme, de le guérir, de faire son éducation, elles sont résolument les prêtresses du patriotisme, de la liberté, de l'art et de la civilisation. Des romans que je viens de nommer „Consuelo" est le plus célèbre et le plus étendu; le début est superbe, mais il s'égare, comme parfois les romans de Balzac, pour ne point parler de ceux d'Alexandre Dumas, dans le fantastique romantique. C'est que, dans les idées littéraires de l'époque, il y avait une tendance à l'exaltation et que ce n'était point seulement Hugo qui était exposé au danger de se perdre dans le monde chimérique.

A côté de ces romans où l'héroïne est une jeune fille supérieure, il en est quelques autres où le personnage principal est une femme mûre, sous les traits de laquelle George Sand s'est peinte elle-même plus franchement. Je cite entre autres „Le Secrétaire intime", qui est un assez faible roman, et „Lucrezia Floriani", un chef-d'oeuvre dont on peut dire avec raison; non hic piscis omnium. La plupart des lecteurs regarderont ce livre comme un paradoxe révoltant et révolutionnaire, car il est là question d'honnêteté et de chasteté chez une femme non mariée (une actrice italienne) qui a quatre enfants de trois pères différents. Cependant l'auteur a su triompher de la grande difficulté qu'il y avait à nous montrer une nature féminine assez saine pour pouvoir toujours aimer, assez noble pour ne pouvoir être déshonorée, assez artiste pour ne point se contenter d'un seul sentiment, ou même pour ne point laisser les désillusions tarir en elle la source de l'amour. C'est que, dans „Lucrezia Floriani", George Sand nous donnait tout simplement la clef de son propre coeur. Plus d'un, qui connaissait sa vie déréglée et ses relations avec Jules Sandeau, Alfred de Musset, Michel de Bourges,

Chopin et une douzaine d'autres, a dû être surpris qu'elle pût écrire néanmoins des livres si nobles et si purs jusque dans la glorification de la passion. Plus d'un a senti que ce n'était point une explication suffisante que la curiosité artistique à laquelle elle fait allusion quand elle nous dit que, parlant d'anthropophagie, elle a été amenée à se demander „quel goût peut avoir la chair humaine*)". La vérité est que Lucrezia Floriani est un portrait exact de George Sand, vers l'âge de trente ans. Je veux tenter de vous représenter cette figure au moyen des passages les plus caractéristiques du roman: „La Floriani, qui le croirait? était d'une nature aussi chaste que l'âme d'un petit enfant. C'est fort étrange, j'en conviens, de la part d'une femme qui avait beaucoup aimé. C'était probablement une organisation très puissante par les sens, quoiqu'elle parut glacée aux regards des hommes qui ne lui plaisaient point. Dans les rares intervalles où son coeur avait été calme, son cerveau avait été oisif; et si on l'eût séparée éternellement de la vue de l'autre sexe, elle eût été une excellente religieuse tranquille et fraîche. C'est dire qu'il n'y avait rien de plus pur que ses pensées dans la solitude, et quand elle aimait, tout ce qui n'était pas son amant était pour elle, sous le rapport des sens, la solitude, le vide, le néant."

Lucrezia parle ainsi de l'amour: „Je sais qu'on place l'amour dans les sens; ce n'est pas vrai pour les femmes intelligentes. Il suit chez elles une marche progressive; il s'empare du cerveau d'abord, il frappe à la porte de l'imagination. Sans cette clef d'or il n'entre point. Quand il s'en est rendu maître il descend dans les entrailles, il s'insinue dans toutes nos facultés et nous aimons alors l'homme qui nous domine comme un dieu, comme un enfant, comme un frère, comme un mari, comme tout ce que la femme peut aimer."

---

*) cf. Brandes: „Naturalismus in England". 8e édit. 1901. p. 332.

George Sand explique ensuite comment l'illusion de l'amour pouvait toujours s'emparer de Lucrezia, quand celle-ci surtout ressent une dernière et violente passion pour le prince Carol: „Le dernier amour semble toujours le premier chez les natures puissantes et il est certain que si l'affection se mesure à l'enthousiasme, jamais la Floriani n'avait autant aimé. Cet enthousiasme quelle avait eu pour d'autres hommes avait été de courte durée. Ils n'avaient pas su l'entretenir ou le renouveler. L'affection avait survécu un certain temps au désenchantement: puis étaient venus la générosité, la compassion, la sollicitude, le dévouement, le sentiment maternel, en un mot, et c'était merveille que des passions si follement conçues eussent pu vivre aussi longtemps, quoique le monde, ne jugeant que de l'apparence se fût étonné et scandalisé de les lui voir rompre si vite et si absolument. Dans toutes ces passions elle avait été heureuse et aveuglée huit jours à peine, et quand un ou deux ans de dévouement absolu survit à un amour reconnu absurde et mal placé, n'est-ce pas une grande dépense d'héroïsme, plus coûteuse que ne le serait le sacrifice d'une vie entière pour un être qu'on en sentirait toujours digne?“

Nous comprenons comment Lucrezia se sentit constamment attirée vers les hommes faibles; son caractère indépendant uni à son instinct maternel devait l'y pousser. La seule pensée d'être protégée par un autre lui était insupportable, et, toutes les fois qu'elle voulait s'appuyer sur des êtres plus forts qu'elle, leur froideur la rebutait au point qu'elle en arriva à se persuader que l'amour et la force de caractère ne se rencontrent que dans les coeurs qui ont souffert comme le sien.

Nous voyons enfin comment les sentiments maternels de Lucrezia, — qui est, comme George Sand, la plus affectueuse et la plus tendre des mères, — se mêlent à toutes ses amours: „Elle avait voulu être la mère de ses amants sans cesser d'être celle de ses enfants, et ces deux affections toujours aux prises l'une contre l'autre avaient

dû résoudre leur combat par l'extinction de la moins obstinée. Les enfants l'avaient toujours emporté, et, pour parler par métaphore, les amants, pris aux Enfants-Trouvés de la civilisation, avaient dû y retourner tôt ou tard."

Vis-à-vis des jugements du monde sur sa conduite et son caractère, Lucrezia est aussi indifférente que le pouvait être George Sand: „Je n'ai jamais cherché le scandale; j'en ai peut-être fait sans le vouloir et sans le savoir. Je n'ai jamais aimé deux hommes à la fois; je n'ai jamais appartenu de fait et d'intention qu'à un seul . . . Quand je ne l'aimais plus, je ne le trompais pas: Je rompais avec lui d'une manière absolue. Je lui avais juré, il est vrai, dans mon enthousiasme, de l'aimer toujours; j'étais de la meilleure foi du monde en le jurant. Toutes les fois que j'ai aimé ç'a été de si grand coeur que j'ai cru que c'était la première et la dernière fois de ma vie.

Vous ne pouvez pas dire pourtant que je sois une femme honnête. Moi, j'ai la certitude de l'être . . . J'abandonne ma vie au jugement du monde sans me révolter contre lui, sans trouver qu'il ait tort dans ses lois générales, mais sans reconnaître qu'il ait raison contre moi."

Rien de plus opposé, en apparence, que „Lucrezia Floriani" et les simples et jolis romans champêtres qui suivent et qui nous conduisent jusqu'en 1848. Mais, en réalité, de „Lucrezia" à „la Mare au Diable", „François le Champi" et „la petite Fadette", la distance est moins grande qu'elle ne parait.

Ce qui attira George Sand vers les paysans et les idylles champêtres du Berry, ce fut son enthousiasme pour la nature, qu'elle avait puisé dans Rousseau, et qui se manifestait dans ses protestations éloquentes contre l'ordre social.

Son secrétaire, l'Allemand Müller Strübing, l'un des nombreux amis qu'elle s'était attachés conformément aux principes de Lucrezia Floriani, avait tourné son attention sur les „Histoires villageoises" d'Auerbach, et par conséquent avait donné l'impulsion à ces nouveaux romans qui

se sont conquis une vogue extraordinaire non moins par leur simplicité et leur pureté que par la profondeur du sentiment. Rousseau fut, pour George Sand, ce que Spinoza, l'apôtre de la religion de la nature, avait été pour Auerbach. Assurément, les paysans de George Sand ne sont pas „vrais“ au sens où le sont les paysans de Balzac; elle ne les a pas seulement représentés avec son ardente sympathie, comme Balzac avec son antipathie marquée, elle les a peints encore aimables et pleins de délicatesse. Ils sont aux paysans réels ce que sont les bergers de Théocrite à ceux de la Grèce. Et cependant ces romans possèdent une qualité qui tient exclusivement au choix du sujet et qui manque aux autres. Ils ont le mérite rare, doublement rare dans la Littérature française, de la naïveté. Tout ce que George Sand avait en elle de la jeune villageoise et de l'enfant des champs, tout ce qui ressemblait, chez elle, à la plante qui pousse, au vent qui souffle, toute l'inconscience de son être qui avait si rarement trouvé son expression au milieu de ses oeuvres déclamatoires, tout cela se révélait ici tout naturellement.

Dans l'histoire du roman en France, l'idéalisme ne s'est jamais élevé plus haut que dans „la Mare au Diable“, la perle de ces nouvelles „histoires villageoises“. George Sand a donné là réellement ce qu'elle indiquait comme son programme dans les mots que j'ai eu l'occasion de citer au commencement de ce chapitre, je veux dire „l'églogue“ du XIX^e^ siècle.

---

Chapitre XII.

# Balzac.

A George Sand et à son oeuvre s'oppose son contemporain Balzac dont elle-même regardait l'art comme essentiellement différent du sien. Pendant que George Sand, en ceci bien romantique, se détournait avec dégoût de la société de son temps, plus disposée à la condamner et à la fuir qu'à la comprendre et à la peindre, Balzac se sentait sinon tout à fait à l'aise, au moins complètement chez lui, dans le milieu où il vivait, et, dès le début de sa carrière, il considéra son époque et la jeune génération grandissante comme sa mine inépuisable et sa propriété artistique.

George Sand excellait à peindre l'homme, mais son talent de paysagiste était encore plus merveilleux; elle représentait l'humanité comme le peintre de paysage représente la plante. Elle savait ce qui, dans l'humanité, baigne dans la lumière et peut supporter la lumière. Balzac, au contraire, se plaçait à un tout autre point de vue: il saisissait et peignait la racine de la plante humaine. A lui s'applique admirablement ce que Hugo dit du „Satyre" dans la „Légende des siècles":

Il peignit l'arbre vu du côté des racines
Le combat meurtrier des plantes assassines.

Honoré de Balzac naquit au printemps de l'année 1799 dans la riche et luxuriante Touraine „le jardin de de la France", la patrie de Rabelais. Nature bouillante, riche et ardente, homme de coeur et de caractère, en même temps lourd d'aspect et plein de douceur, grossier et délicat, également doué d'une imagination féconde et d'un vif esprit d'observation, il unissait, dans son être

composite, une vie sentimentale intense à une perspicacité prophétique, la gravité de l'observateur à l'humour capricieux du conteur, la persévérance du chercheur à l'instinct de l'artiste qui veut reproduire brutalement ce qu'il a observé et découvert. Plus qu'aucun autre il était fait pour deviner et révéler les secrets de la société et de l'humanité.

Il était de constitution robuste, de taille moyenne, bien carré des épaules; avec l'âge il devint obèse. Son cou, fortement musclé, dont il était si fier, était blanc comme celui d'une femme, ses cheveux étaient bruns et hérissés comme les crins d'un cheval; ses yeux semblables à ceux d'un dompteur brillaient comme deux diamants noirs; ils traversaient les murailles pour voir ce qui se passait dans l'intérieur des maisons et lisaient dans le coeur humain comme dans un livre ouvert.

Pauvre et inconnu, Balzac vint, jeune encore, à Paris poussé par une vocation irrésistible et par l'espérance de se conquérir un nom. Son père qui, comme tous les pères, voyait avec déplaisir son fils renoncer au droit pour se vouer aux lettres l'avait abandonné entièrement à lui-même. Il vivait donc là dans une misérable mansarde, privé de soins, tout gelé, les jambes enveloppées dans une couverture, assis devant sa cafetière et son encrier, et, par sa lucarne, il voyait les toits de la ville immense dont il devait être le peintre et le conquérant intellectuel. Ce n'était point une vue réjouissante ni belle: partout, des tuiles recouvertes de mousse, tantôt brillant au soleil, tantôt ruisselant de pluie, des gouttières, des cheminées, de la fumée. L'intérieur de la mansarde n'était ni confortable ni joli; le vent glacial soufflait à travers les cloisons. Chaque matin, à son réveil, le jeune poète qui méditait le plan d'an grand drame „Cromwell", commençait par balayer le plancher, brosser ses vêtements et faire les achats nécessaires avec la plus grande économie. Pour se distraire il allait parfois jusqu'au Père-Lachaise, d'où il pouvait embrasser tout Paris. De là, il a mesuré du regard

la ville géante (comme plus tard son Rastignac); il l'a en quelque sorte provoquée à un combat singulier comme s'il voulait la contraindre à le reconnaître et à le couronner.

Il renonça bientôt à son drame, parce qu'il était trop moderne, trop épris de la réalité, pour pouvoir s'accommoder des règles et des abstractions de la tragédie française. D'ailleurs, il s'agissait pour lui de s'assurer son indépendance le plus vite possible, car il n'avait reçu de la maison paternelle, qu'une liberté temporaire et à titre d'essai. Il se mit donc, sans tarder, à écrire des romans. Sans doute il n'avait pas encore assez vécu pour donner à ceux-ci une valeur solide, mais il était doué d'une vive et puissante imagination, et il avait assez de lecture pour pouvoir exprimer ses pensées dans l'esprit des ouvrages d'amusement de l'époque. En 1822 déjà, il ne publia pas moins de cinq romans, sous divers pseudonymes, et, jusqu'en 1825, beaucoup d'autres parurent que, malgré sa fierté naturelle, il regardait seulement comme un gagne-pain. Il écrivait à sa soeur en 1822: „Je ne t'ai pas envoyé „Birague“ parce que c'est une vraie cochonnerie littéraire . . . Dans „Jean-Louis“ tu trouveras certains caractères, mais le plan est mauvais. La seule chose bonne en ces livres, ce sont les mille francs qu'ils me rapportent. Mais cette somme m'est donnée en lettres de change à longue échéance; y fera-t-on honneur?“ Pour qui a lu quelques-unes de ces premières oeuvres, le jugement ne semblera pas trop sévère. Elles ont une certaine verve, mais rien de plus. Il est même très douteux que ce que Balzac vantait comme leur seul mérite se réalisa, non pas seulement parce que ses romans contiennent des peintures peu flatteuses d'éditeurs qui paient avec des lettres de change (qu'on lise: „Un grand homme de la province à Paris“) mais encore parce qu'en 1825, se trouvant dans une situation désespérée, il abandonna subitement la carrière d'écrivain pour fonder une librairie et une imprimerie.

Toujours occupé à imaginer de nouvelles combinaisons, il eut l'idée d'entreprendre une édition des classiques en

volumes distincts, persuadé qu'il ferait là une bonne affaire. Cette idée, juste en elle-même, eut le sort de toutes les autres entreprises de Balzac: il y perdit son argent, pendant que d'autres s'y enrichissaient. Il en fut de même quand, pendant son séjour à Gênes, en 1837, il s'avisa que les anciens Romains étaient loin d'avoir épuisé les mines d'argent de la Sardaigne. Il communiqua son idée à un Génois et résolut de reprendre l'exploitation; mais, lorsque, l'année suivante, dans un voyage fatigant en Sardaigne, il trouva ses suppositions confirmées et qu'il demanda à Turin l'autorisation de rouvrir les mines, le Génois l'avait depuis longtemps devancé et était en train de s'enrichir. Assurément beaucoup d'entreprises qui germèrent dans la tête de Balzac ne furent que des chimères; mais, jusque dans ces chimères son génie se révèle. De même que Goethe était en communion si parfaite avec la nature que son oeil poétique, en regardant par hasard un palmier, découvrait le secret de la métamorphose des plantes dans le type primitif de toutes les parties de la plante, de même qu'en observant un crâne de mouton à demi-brisé il y voyait le principe de l'anatomie philosophique, de même Balzac avait les yeux ouverts sur tout. Il avait le don que le peuple attribue aux chercheurs de trésors de pressentir où les richesses étaient cachées; il possédait une baguette magique qui les découvrait toujours comme le héros sans nom et sans sexe de ses oeuvres. Il ne parvint point pourtant à les exhumer il fut un grand magicien mais pas un homme d'affaires.

Son premier projet était aussi beau que vaste: il voulait être à la fois fondeur de caractères, imprimeur, libraire et auteur; lui-même écrivait les introductions de ses éditions classiques et il était tout feu et tout flamme pour son entreprise. Mais, après qu'il eut décidé ses grands-parents à lui prêter une partie de leur fortune, qu'il eut, avec cet argent, fondé son imprimerie et publié de belles éditions illustrées de Molière et de La Fontaine, tous les libraires français se coalisèrent contre ce collègue

importun. Ils ne voulurent point cependant lui faire ouvertement la guerre, ils attendirent patiemment sa banqueroute pour reprendre son idée et en tirer profit. Au bout de trois ans il fut obligé de vendre ses livres, comme vieux papiers, et de céder son imprimerie avec une perte considérable. Il a donc lui-même éprouvé toutes les souffrances du pauvre libraire entreprenant qu'il a peint dans „Eve et David".

Il ne sortit pas seulement appauvri de cette catastrophe; toute sa vie il dut travailler sans trêve ni repos pour se délivrer des dettes qui l'accablaient et rendre à sa mère l'argent qui lui avait été prêté. Car les dettes dont il ne pouvait se débarrasser qu'avec sa plume n'étaient pas un ennemi facile à réduire, elles croissaient tellement que, pendant longtemps, il ne put les couvrir qu'en en contractant de nouvelles. C'est ainsi qu'il fut amené à faire la connaisance de divers usuriers de Paris qu'il a représentés d'une manière si saisissante dans Gobseck et d'autres figures semblables. Il aime à répéter que „ses dettes sont ses créancières": c'est là son refrain habituel qui revient presque dans ses lettres intimes à ses amis et amies où il épanche librement son coeur ardent et torturé. „Les remords, dit-il quelque part dans un de ses romans, ne sont pas aussi à craindre que les dettes, car ils ne conduisent pas en prison." C'est qu'en effet il fut pendant quelque temps enfermé pour dettes et qu'il dut souvent, pour échapper à la prison, avoir plusieurs refuges, changer de domicile, et recevoir ses lettres sous un faux nom. Excité et aiguillonné constamment par ses dettes, il vivait avec elles comme près d'une source éternelle d'exaltation; à son réveil il croyait voir ses lettres de crédit s'abattre sur lui comme une invasion de sauterelles surgissant de tous les coins de sa chambre.

Il entreprit donc son oeuvre colossale et travailla pour ainsi dire sans interruption pendant toute sa jeunesse et tout son âge mûr jusqu'à ce que, à cinquante ans, il tombât subitement d'épuisement comme un taureau blessé dans

l'arène. Le travail était loin d'être pour lui une jouissance, parce que l'activité de son imagination n'était pas soutenue par son talent d'écrivain. Pour la maîtrise de la forme, il ne peut être comparé à ses contemporains: il n'était pas capable de composer une poésie harmonieuse (celles qui se trouvent dans ses romans viennent de Madame de Girardin, Bernhard, Lasailly et Gautier), et c'est lui-même qui a écrit ce vers si raillé pour ses hiatus, par lequel, sous le nom de Louis Lambert, il commence son poème héroïque sur les Incas:

„O Inca! ô roi infortuné et malheureux!"

Après avoir publié sous des pseudonymes divers tant de romans qu'il renia ensuite, il fut obligé de lutter opiniâtrément pour se rendre maître de sa langue et se créer un style; et ce fut un grand chagrin de sa vie de voir les jeunes romantiques de l'école de Hugo le dédaigner longtemps comme artiste. Gautier, âme délicate et facilement enthousiaste, fut le seul qui lui témoigna de la bienveillance et de la sympathie. Mais l'étonnement de Balzac ne connut plus de bornes quand un jour Gautier écrivit sur le bord d'un pupitre, sans préparation et sans la moindre correction, quelques pages irréprochables pour la forme comme pour le fond. Il crut longtemps qu'il avait été l'objet d'une mystification, que Gautier apportait son travail tout achevé dans sa tête, jusqu'à ce qu'enfin il comprît qu'il existe un talent inné d'écrivain qui lui avait été refusé.

Comme il a travaillé pour remplacer ce talent! Comme il a admiré Gautier, quand il eut reconnu sa puissance pittoresque et créatrice! J'en trouve une preuve frappante dans le roman „Béatrice" de l'année 1839, où Balzac a imité presque littéralement dans la peinture de ses principaux personnages féminins des articles de Gautier parus deux ans plus tôt (sur les actrices George et Jenny Colon)*) On sent à cette comparaison combien Balzac

| * Gautier. | Balzac. |
|---|---|
| Les cheveux . . . scintillent et se contournent | Cette chevelure au lieu d'avoir une couleur indécise, |

aurait désiré s'approprier quelque chose de la langue imagée de Gautier, on le comprend doublement quand on voit comme les descriptions qu'il tire de son propre fonds sont ternes et générales.

Sur ce terrain il devait être forcément vaincu par Gautier dont la manière de voir et de sentir est toute différente. Gautier est un écrivain de premier ordre, mais, avec de très grandes qualités, c'est un poète froid et souvent pauvre; c'est un talent extraordinaire qui appartient avant tout à la peinture et qui s'est conquis un domaine dans la poésie. Balzac, au contraire, est un écrivain médiocre, mais un poète de premier ordre. Il ne sait point caractériser ses personnages en quelques traits brefs et précis, parce qu'il ne les voit pas dans une seule position

aux faux jours en manière de filigranes d'or bruni ..... Le nez fin et mince d'un contour assez, aquilin et presque royal ..... Elle ressemble à s'y méprendre à une ... Isis des bas-reliefs éginétiques.

Une singularité remarquable du col de Mlle George, c'est qu'au lieu de s'arrondir intérieurement du côté de la nuque, il forme un contour renflé et soutenu, qui lie les épaules au fond de sa tête sans aucune sinuosité, diagnostic de tempérament athlétique, développé au plus haut point chez l'Hercule Farnèse. L'attache des bras a quelque chose de formidable .... Mais ils sont très blancs, très purs, terminés par un poignet d'une délicatesse enfantine et des mains mignonnes frappées de fossettes.

scintillait au jour comme des filigranes d'or bruni... le nez d'un contour aquilin, mince, avec je ne sais quoi de royal ... le visage, plus rond qu'ovale, ressemble à celui de quelque belle Isis des bas-reliefs éginétiques.

Au lieu de se creuser à la nuque, le col de Camille forme un contour renflé qui lie les épaules à la tête sans sinuosité, le caractère le plus évident de la force. Ce col présente par moments des plis d'une magnificence athlétique. L'attache des bras d'un superbe contour, semble appartenir à une femme colossale. Les bras sont vigoureusement modelés, terminés par un poignet d'une délicatesse anglaise, par des mains mignonnes et pleines de fossettes.

plastique. Lorsque son imagination les évoque, leur forme extérieure ne se dégage pas peu à peu à ses yeux, il les voit tout d'un coup dans les diverses époques de leur vie et leurs divers costumes, il embrasse d'un seul regard toute leur existence, il observe la riche variété de leurs mouvements et de leurs actes, il écoute le son particulier de leurs voix qui suffit à les distinguer nettement et à les camper devant nous. Une simple description, belle mais sobre, ne met point le personnage en lumière comme chez l'écrivain de profession; il faut à Balzac de longues descriptions détaillées, des personnages riches comme la nature elle-même, comme l'homme réel dont le corps et l'âme sont constitués par un mélange singulier d'éléments physiques et intellectuels. Il est inutile de donner des exemples de la puissance incomparable avec laquelle Balzac sait animer une figure par une simple réponse, par un simple mouvement de main: on en pourrait remplir tout un livre.*) Mais la grande difficulté pour lui était souvent de trouver une expression à toutes les idées qui se présentaient en foule à son esprit. Ou bien il les résumait en deux mots (comme quand il parle d'une femme qui avait des oreilles de mère et d'esclave), ou bien il se sentait tenté d'exposer toutes les observations et toutes

---

*) La courtisane Josépha demande au vieux baron Hulot un des généraux de Napoléon, s'il a réellement causé la mort de son frère et de son oncle, précipité sa famille dans le malheur et trahi son pays pour satisfaire son amante. „Le baron inclina tristement la tête. — Eh bien! j'aime cela! s'écria Josépha, qui se leva pleine d'enthousiasme. C'est un brûlage général! C'est Sardanapale! c'est grand! c'est complet! On est une canaille mais on a du coeur. Eh bien! moi, j'aime mieux un mange-tout passionné comme toi pour les femmes que ces froids banquiers sans âmes qu'on dit vertueux et qui ruinent des milliers de familles avec leurs rails . . . . Ça n'est pas comme toi, mon vieux, tu es un homme à passions, on te ferait vendre ta patrie! Aussi, vois-tu, je suis prête à tout faire pour toi! tu es mon père, tu m'as lancée! c'est sacré. Que te faut-il? Veux-tu cent mille francs? On s'exterminera le tempérament pour te les gagner.“

les idées qui lui étaient venues en peignant son personnage, et il se perdait dans une longue description où le lecteur avait peine à se retrouver, parce que, dans l'esprit de Balzac, ces idées étaient parfois incohérentes. Lui-même en avait bien conscience et il en souffrait amèrement puisqu'il se remettait jusqu'à dix fois à corriger ses épreuves. Comme, à cette époque, il n'avait point de collaborateur, pas même de secrétaire, on peut se faire une idée du travail qu'il dut fournir pour achever en vingt ans plus de cent romans et drames plus ou moins étendus.

Pendant que Hugo écrit, comme les artistes de la Renaissance peignaient, entouré de jeunes disciples qui l'admirent, Balzac travaille solitaire dans son atelier. Il ne s'accorde guère de sommeil; il se couche vers huit heures, se lève à minuit, et, après avoir passé son froc de moine, et sa chaine d'or en guise de cordelière, il se met à la besogne jusqu'au matin. Alors, pour se donner un peu d'exercice, il va lui-même à l'imprimerie porter ce qu'il a écrit et corriger les épreuves. C'est qu'en effet il lui faut toujours jusqu'à huit ou dix épreuves parce que la sûreté de l'expression lui manque, parce qu'il ne peut pas trouver sur le champ la forme définitive, et aussi parce qu'il ne voit d'abord que l'ébauche du roman et qu'il ne découvre les détails que successivement. La moitié, souvent même plus de la moitié de ses honoraires, est consacrée à payer les frais que nécessitent ces épreuves multipliées; la misère la plus grande ne peut le déterminer à publier son oeuvre avant d'en être à peu près satisfait. Il fait le désespoir des compositeurs, et la correction est pour lui-même un terrible souci. Dans le premier tirage, on prend bien soin de lui réserver de larges marges et de grands intervalles entre les divers chapitres, et peu à peu cependant, l'épreuve se remplit à un tel point d'étoiles, de ratures et d'arabesques de toutes sortes qu'elle finit par ressembler à un véritable feu d'artifice.

Au bout de quelques heures, on voit sortir de l'imprimerie un homme trapu, au regard fulgurant, les vêtements

en désordre et le chapeau tout bossué, et plus d'un passant, qui devine en lui un génie, le salue respectueusement. Arrivé chez lui, Balzac reprend son travail. Avant de se mettre à table, il rend visite à quelque dame jolie et spirituelle ou bien fait une razzia de meubles rares et de vieux tableaux chez les antiquaires. La journée s'écoule ainsi très vite et l'énergique travailleur va goûter un peu de repos.

„Quelquefois, raconte Gautier,*) le matin, il nous arrivait haletant, épuisé, étourdi par l'air frais, comme Vulcain s'échappant de sa forge, et il tombait sur un divan; sa longue veille l'avait affamé et il pilait des sardines avec du beurre en faisant une sorte de pommade qui lui rappelait les rillettes de Tours, et qu'il étendait sur du pain. C'était son mets favori; il n'avait pas plutôt mangé qu'il s'endormait, en nous priant de le réveiller au bout d'une heure. Sans tenir compte de la consigne, nous respections ce sommeil si bien gagné, et nous faisions taire toutes les rumeurs du logis. Quand Balzac s'éveillait de lui-même, et qu'il voyait le crépuscule du soir répandre ses teintes grises dans le ciel, il bondissait et nous accablait d'injures, nous appelant traître, voleur, assassin; nous lui faisions perdre dix mille francs, car, étant éveillé, il aurait pu avoir l'idée d'un roman qui lui aurait rapporté cette somme (sans les réimpressions). Nous étions cause des catastrophes les plus graves et de désordres inimaginables. Nous lui avions fait manquer des rendez-vous avec des banquiers, des éditeurs, des duchesses; il ne serait pas en mesure pour ses échéances; ce fatal sommeil coûterait des millions. Mais nous nous consolions aisément en voyant ses belles couleurs tourangelles reparaître sur ses joues reposées.“ Si, à l'aide de la biographie de M. Ch. de Lovenjoul, on suit de semaine en semaine les travaux de Balzac, si, en lisant la correspondance même du grand romancier, on le voit élever courageusement la pyramide

*) Théophile Gautier: Portraits contemporains.

de son oeuvre colossale*) sur la plus large base possible, sans se laisser troubler par les distractions de la vie parisienne auxquelles il se laissait pourtant prendre parfois, et sans se laisser effrayer par les coups de feu de ses envieux et de ses critiques, on est saisi d'un profond respect pour cet homme si énergique et si vaillant. Balzac était débonnaire, „mal dégrossi“ et bruyant, mais pas un Titan. Il reste attaché à la terre, tandis qu'autour de lui croît une génération de géants prête à escalader le ciel, mais il est de la race des Cyclopes: c'est un architecte puissant, travaillant sans relâche à l'édifice de sa gloire et qui finit par l'élever aussi haut que les deux génies lyriques de cette époque, Victor Hugo et George Sand, se sont élevés sur les ailes de la poésie.

Richement doué, Balzac, n'a jamais douté de son talent, et sa confiance en lui-même, si bien justifiée, qui n'était qu'une vanité naïve mais non un misérable orgueil, soutint son courage pendant les premières années de lutte, et dans les moments de défaillance, que connaissent tous les artistes, il fut, comme ses lettres nous le laissent deviner, consolé et fortifié par un amour secret et fidèle. Une femme,**) qu'il ne nomme jamais devant ses amis, et dont il ne parle qu'avec le plus grand respect, comme d'un „ange“, comme de son „soleil moral“, qui était pour lui „plus qu'une mère, plus qu'une amie, plus qu'une créature peut être pour une autre“, l'assista de ses conseils et l'entoura de son affection dévouée dans tous les orages de sa jeunesse. Il a fait sa connaissance en 1822, et pendant douze ans, (elle mourut en 1837), elle a su souvent mettre de côté les bienséances, oublier sa famille,

*) Gautier dit de même: (Portraits contemporains): „Le „monument n'est pas achevé, mais, tel qu'il est il effraye par „son énormité, et les générations surprises se demanderont „quel est le géant qui a soulevé seul ces blocs formidables et „monté si haut cette Babel où bourdonne toute une société.“

**) Elle s'appelait Madame de Berny—Voir les lettres à Louise. I et XXII, la lettre à sa mère du premier janvier 1836 et la lettre à Madame Hanska (octobre 1836).

ses devoirs, renverser tous les obstacles, pour passer chaque jour deux heures avec lui, sans que personne pût découvrir leur amour. Balzac, qui exagère toujours quand il loue, doit nécessairement employer les expressions les plus fortes quand il veut traduire sa passion. Mais ce qui est remarquable chez lui, en dépit de son cynisme et de sa sensualité, c'est la délicatesse des sentiments, l'amour qui revêt la forme de l'admiration et de la reconnaissance.

Chapitre XIII.

## Balzac.

Le premier modèle de Balzac fut, je l'ai déjà dit*) un romancier dont personne jusqu'ici n'a songé à le rapprocher et dont il est effectivement très éloigné à l'époque de sa maturité, à savoir: Walter Scott. Mais Balzac était trop enfant de son siècle pour en rester au roman historique; il n'éprouvait point la nostalgie du passé, il avait amassé un riche trésor d'observations, et involontairement il cherchait des sujets où il pourrait le plus facilement l'employer. Il sentait confusément que l'auteur d'un roman historique, s'il ne veut pas tout simplement donner à ses personnages le costume de leur temps et renoncer à sa manière de voir pour adopter celle des siècles où il nous transporte, est obligé de recourir à l'artifice, ce qui ne l'empêche pas de nous représenter presque toujours, sous le masque du passé, les moeurs ou tout au moins les idées de son propre siècle. Il n'était point fait pour se plonger dans les vieilles chroniques, mais pour étudier dans le grand livre du monde étalé devant lui, sans quitter la réalité.

*) Voir: Les Influences Etrangères. Chapitre V.

„La Physiologie du mariage“, la première oeuvre à sensation de Balzac, donnait, après le livre bien innocent de Brillat-Savarin, „la Physiologie du goût“, une analyse demi-gaie et demi-scientifique, mais tout à fait brutale de l'institution sociale qui, de tout temps, dans la Littérature française, a été le point de mire de toutes les railleries, l'objet d'un respect ironique et d'une enquête sévère et que Balzac, qui la considérait ici comme une nécessité sociale tragi-comique, défendait contre les caprices et les passions de l'homme et de la femme.

Balzac regarde surtout le mariage comme l'arène où deux espèces d'égoïsme sont en lutte. Il se précipite dans ce monde infini de sympathies et d'antipathies avec une brutalité sauvage, furetant partout, mettant tout à nu. Le mariage n'a jamais eu en France le caractère privé et intime qu'il a ailleurs, il n'est donc pas étonnant que Balzac n'en respecta pas les mystères. Il en parle avec toute la liberté de Molière mais avec beaucoup moins de verve et d'une manière beaucoup plus pessimiste, plus matérialiste. „La Physiologie du Mariage“ contient une foule d'idées et d'anecdotes excellentes, à la fois grossières et délicates; le contraste du sujet quelque peu léger avec le ton doctoral dans lequel l'auteur expose sa science et sa sagesse produit souvent un effet du plus haut comique. Cependant c'est l'oeuvre d'un homme qui n'est point encore parvenu à sa maturité et qui, de bonne heure, a été arraché à ses belles illusions: sûrement elle ne plaira jamais à la majorité des lectrices.

Nous n'avons pas encore ici un Balzac aux pensées nobles et généreuses, mais un Balzac extrêmement doué pour l'analyse et la dissection. Il semble néanmoins que dans cette oeuvre où s'ouvrit sa veine poétique il se débarrassa pour longtemps de toutes les idées malsaines qui s'agitaient confusément en lui; désormais sa conception de la vie à la fois sérieuse et plaisante s'élève ou plutôt se dédouble comme dans la tragédie et la comédie, et ce mélange bizarre de gravité, de sensualité et d'ironie qui choque

dans la „Physiologie du Mariage“ ne tarde pas à disparaître. Balzac publie la même année que „la Physiologie du Mariage“ (1831) son premier roman philosophique „La Peau de Chagrin“, qui consacra sa gloire, et il commence avec „La belle Impéria“ la longue série de ses „Contes drolatiques“, écrits dans le style le plus libre de la Renaissance et de Rabelais et dans le même goût que les anecdotes de la reine Marguerite et de Brantôme. Ecrits dans le style moderne, ces contes ne seraient qu'obscènes et grossiers; grâce à la forme charmante, naïve et antique dans laquelle l'auteur a su les envelopper et qui les ennoblit beaucoup plus encore que la forme poétique la plus soignée, ces apothéoses de la sensualité sont devenues de purs chefs-d'oeuvre burlesques, comme toutes les histoires que raconte un de ces moines d'humeur joviale et mondaine qui existent dans les traditions de tous les peuples.

Dans un de ses prologues, Balzac nous dit que, dans sa jeunesse, il avait été frustré d'un héritage et que, dans sa détresse, comme le bûcheron de la fable qui a perdu sa cognée il implora le ciel dans l'espoir d'attendrir „le gentilhomme d'en haut et d'en obtenir quelque aultre coignée Ce dict Trèz-Hault luy fit gecter par Mercure un escriptoire sur lequel estoyent engravées ces trois lettres: Ave . . . Lors force de tourner retourner ce dict escriptoire, il lut à contrefil Eva. Que est Eva, sinon toutes les femmes en une seule? Doncques par la voix divine estoyt dict à l'autheur: — „Pense à la femme; la femme guarrira ta playe, bouschera le voide de ta gibessière; la femme est ton bien, n'aye qu'une femme . . . Ave, salue, Eva, la femme.“ Il nous indique par là qu'il veut avant tout faire sourire le lecteur libre de tout préjugé par ses histoires d'amour insensées, et il y a effectivement réussi. Son style n'a jamais eu pareil éclat ni pareil élan. Rubens, dans ses tableaux de Faunes effrontés et de bacchantes ivres, n'a pas déployé de couleurs plus riches ni plus audacieuses, peut-être pas même une hardiesse si herculéenne. Mais, dans tout le livre, on peut à peine citer dix lignes décentes.

„La Peau de Chagrin „c'est le premier contact et la première lutte poétique de Balzac avec la réalité; c'est un livre étrange, plein de vie, plein d'idées encore en germe, qui représente dans de grands symboles l'image de la société moderne, telle à peu près que Balzac devait la peindre dans toutes ses oeuvres. Tous les dehors de la vie moderne apparaissent ici sous un jour fantastique: la maison de jeu, le boudoir des femmes à la mode, la pauvreté triste et laborieuse des jeunes talents, et, par contraste, les orgies des journalistes et des courtisanes et enfin, dans les principaux personnages féminins, l'amour profond à côté de la frivolité. Le livre entier est une suite de tableaux étincelants, mais où il y a plus de philosophie et de symbolisme que de caractères bien tranchés. Le jeune héros que la misère a amené à l'idée du suicide reçoit d'un vieux brocanteur une „peau de chagrin“ que ni le fer ni le feu ne peuvent attaquer et qui accorde à celui qui la possède la réalisation de tous ses voeux, mais qui se contracte aussitôt qu'un désir est satisfait, et à laquelle est attachée la vie de son possesseur. Le don de persuasion d'une imagination extraordinairement riche a su faire accepter le surnaturel de ce profond symbole et donner au fantastique une forme qui le rapproche de la réalité. La lampe d'Aladin fait des merveilles aussitôt qu'on la frotte; chez Oehlenschläger encore, elle arrête le cours naturel des choses. La peau de chagrin agit autrement. Elle n'exerce point d'action directe, elle n'assure que le succès et le bonheur en se contractant chaque fois; elle semble être faite des mêmes éléments que notre vie. „L'homme, dit le marchand, s'épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort: vouloir et pouvoir . . . . Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit“, c'est-à-dire nous finissons par mourir parce que nous nous tuons chaque jour.

Ce qui détruit aussi à la fin la peau de chagrin, tout comme l'homme, c'est le Vouloir et le Pouvoir. Tout

en peignant avec des traits énergiques l'ardeur de la jeunesse contemporaine à vouloir jouir pleinement de la vie, Balzac nous montre en philosophe profond quel vide il y a jusque dans la jouissance, et comme la mort vient ricaner au milieu même de nos plaisirs. Cette oeuvre juvénile, féconde, suggestive, abstraite et mélancolique, comme le sont toutes les oeuvres d'un génie qui n'a point encore d'expérience personnelle, devait avoir un retentissement hors de France. Goethe la lut, la dernière année de sa vie. Le 11 octobre 1831, il écrit à Riemer (qui attribue naïvement le roman à Victor Hugo): „J'ai continué la lecture de „la Peau de Chagrin“ c'est une oeuvre excellente d'un genre tout nouveau qui se meut entre l'impossible et le fantastique et qui sait admirablement se servir du merveilleux pour exposer les pensées les plus originales et les événements les plus curieux. On en pourrait dire beaucoup de bien dans le détail“. Dans une lettre du 17 novembre 1831, il écrit encore: „La Peau de Chagrin“, oeuvre d'un esprit tout à fait remarquable, signale un des vices fondamentaux et incurables de la nation; c'en serait fait d'elle si les départements qui ne savent encore ni lire ni écrire, ne la relevaient un jour“ (Goethe-Jahrbuch 1880 page 289). Ce roman constitue comme une autobiographie de Balzac. Celui-ci avait éprouvé personnellement les émotions de „ces jeunes gens qui, allant en soirée chez quelque dame avec des gants blancs repassés à la gomme élastique, avaient traversé Paris en danseurs, sur la pointe de leurs escarpins, et redoutant une mouche de boue plus qu'un coup de pistolet.“*) Mais ce qui est plus intéressant pour nous, c'est le trésor d'expérience déposé dans le livre; nous apprenons là que la société n'a que du dédain pour le malheur et la souffrance, qu'elle les fuit comme des maladies contagieuses, qu'elle n'hésite jamais quand elle a à choisir entre le vice et le malheur. Si beau et si grand que soit le

*) Voir Théophile Gautier (Honoré de Balzac).

malheur, elle sait toujours le rapetisser ou le rendre ridicule par ses railleries spirituelles autant qu'impertinentes; jamais elle n'éprouve de compassion pour le gladiateur tombé. Bref, la société paraît à Balzac, dès sa jeunesse, immorale et athée; elle a horreur de la vieillesse, de la maladie, de la pauvreté, elle n'excuse le malheur qu'autant qu'il lui rapporte, qu'elle peut battre monnaie avec lui.

Avant Balzac, le roman n'avait évolué qu'autour d'un seul sentiment: l'amour; Balzac comprit bien que ce n'était pas l'amour, mais l'argent qui était l'idole de son époque, et c'est pourquoi il fit de l'argent ou plutôt de la chasse à l'argent, comme le centre de son oeuvre. C'était là quelque chose de nouveau et de hardi. Ne parler dans un roman, dans une oeuvre de fiction, que de revenus et de dépenses, donner à l'argent une importance aussi capitale, c'était une chose inouïe, et aux yeux de beaucoup, vulgaire et prosaïque. Dans tous les temps, oser exprimer hautement, et surtout dans des oeuvres qui devraient embellir la réalité, ce que tout le monde pense mais s'est toujours entendu à taire ou à nier, a passé pour une grossièreté.

## Chapitre XIV.

## Balzac (suite).

Pourtant Balzac était encore jeune, et son âme poétique desséchée si tôt par un souffle glacial eut aussi son printemps; lui aussi se sentit appelé à traiter l'amour et la femme, mais il y déploya une telle originalité que ce sujet suranné parut nouveau sous sa plume. Il en fit des variations bien habiles dans une série de romans qui forment un groupe à part dans son oeuvre.

Il était peu sensible à la beauté, principalement à la beauté plastique, et ce n'était point l'art qui pouvait la lui faire sentir. Cela même le distingue de beaucoup de ses contemporains. Un grand nombre de poètes romantiques en effet, aussi bien en France qu'en Allemagne et dans les pays scandinaves étaient des amants passionnés de l'art. Un poète aussi épris de l'art que Gautier (qui devint bientôt le chef de toute une école) en vint à ne plus priser ni voir la réalité. Il raconte lui-même que, lorsqu'il peignit pour la première fois, dans l'atelier de Rioult, d'après un modèle féminin, pourtant d'une beauté parfaite, il éprouva une vive déception. „J'ai toujours, avoue-t-il, préféré la statue à la femme, le marbre à la chair."

Qu'on se figure Gautier et Balzac se promenant ensemble au Musée du Louvre où trône, dans sa majesté solitaire, la Vénus de Milo. Le poète plastique lira „les blanches strophes de marbre où l'art grec chanta la perfection de la forme humaine" *) et Vénus lui fera oublier Paris. Balzac, au contraire, oubliera la statue pour la première Parisienne venue, habillée à la dernière mode, „drapée de son long cachemire, filant sans un pli de la nuque au talon, coiffée de son chapeau à voilette de Chantilly, gantée de son étroit gant jouvin". Il sait d'un seul regard saisir les mille petits artifices de sa toilette dont il connaît tous les secrets.

Le premier trait que nous devons noter chez Balzac est donc qu'aucune tradition artistique ne vient s'interposer entre lui et la femme moderne. Il n'étudie pas de statue, n'adore pas de déesse, ne vénère pas la beauté idéale avec ses lignes sereines et pures; il aime la femme telle qu'elle est de nos jours, avec ses vertus et ses vices, avec sa nervosité et ses passions, ses monstruosités, son état maladif et son épuisement, avec ses châles, ses robes, ses gants et ses chapeaux. Il ne se contente pas de l'étudier

---

*) Théophile Gautier: Portraits contemporains (Honoré de Balzac).

en passant, il la suit jusque dans son boudoir et même dans sa chambre à coucher; il ne se contente pas de pénétrer dans son coeur, il recherche les causes physiologiques de ses états d'âme dans les maladies de son sexe et fait ainsi plus qu'indiquer toutes ses misères secrètes. Le second trait à signaler dans les romans d'amour de Balzac est le suivant: ce n'est pas la jeune fille, ni même la toute jeune femme qu'il peint, mais bien plutôt celle que, d'après le titre d'un de ses romans, on a nommée: „la femme de trente ans". Il avait observé en effet très justement que la femme du nord de la France n'atteint son développement physique et intellectuel qu'après l'âge de dix-huit ans. La femme, telle qu'il la conçoit, a donc déjà derrière elle sa première jeunesse; ses sentiments sont plus profonds, ses pensées plus mûres, elle a déjà subi des déceptions, et pourtant elle est encore capable d'un grand sentiment; elle est déjà meurtrie par la vie; elle a ici une ride, là un pli, mais elle agit encore avec tout le charme puissant de son sexe. Elle est mélancolique, elle a souffert et joui, elle est incomprise et solitaire, elle a été souvent trompée, et cependant elle espère encore, elle peut encore inspirer avec la sympathie une ardente passion. Et, chose assez singulière, elle n'est point peinte comme pouvait la peindre un homme du même âge; on y sent la main d'un jeune homme inexpérimenté. Les premières émotions du coeur, les premiers désirs, l'enthousiasme juvénil porté à l'idéalisation font comme une auréole autour de son front défraîchi; ils embellissent, rajeunissent, divinisent cette femme ornée de toutes les grâces de la beauté, de la gravité féminine et de la véritable passion. La peinture n'est jamais idéale comme chez George Sand, car Balzac ne passe rien sous silence de ce que les femmes taisent ordinairement quand elles parlent de leur propre sexe, de ce que George Sand, elle-même, a bien soin de cacher quand elle veut éveiller la sympathie pour ses personnages féminins. Pour George Sand la femme est, avant tout, un être intellectuel, une

âme; pour Balzac, elle est un être psycho-physiologique, imparfait dans son corps comme dans son âme; il se contente de l'idéaliser extérieurement, l'éclairant et la transfigurant, et créant autour d'elle comme une atmosphère érotique, ou bien de lui prêter une passion qui anéantit tout le reste en elle pour un certain temps et projette sur elle son reflet. En même temps qu'il accorde à la courtisane une place prépondérante dans son oeuvre, Balzac peint avec le même talent l'amour conjugal, l'amour maternel, l'amour chaste et virginal de la jeune fille.*)

Il nous montre la femme à quatre époques différentes de l'histoire. D'abord la femme de la Révolution. — Un petit chef-d'oeuvre „le Réquisitionnaire" une des rares nouvelles de Balzac qui se distinguent par la perfection de la forme, et dont l'action se passe pendant la Terreur, a pour sujet l'amour d'une mère pour son fils. Le village isolé et la maison de Madame Dey sont peints en quelques traits. La pauvre mère tremble pour son fils condamné à mort; elle croit qu'il va venir loger chez elle déguisé en soldat; d'heure en heure son impatience augmente. Le soldat arrive enfin mystérieusement et monte aussitôt dans sa chambre sans se laisser apercevoir; la mère est en proie à une vive inquiétude et à une joie folle quand elle entend son pas au-dessus de sa tête, mais elle n'ose le faire descendre dans la crainte de se trahir; elle monte elle-même, à la fin, dans la chambre et fait cette terrible découverte que ce n'est point son fils qu'elle a devant elle, mais un vrai soldat. Tout cela est raconté avec une concision, une force et une vérité incomparables.

Après la femme de la Révolution, la femme du premier Empire. Ici le décor est guerrier, merveilleux; l'air est comme imprégné de l'admiration enthousiaste des femmes pour les vainqueurs. Il règne partout une fièvre ardente de jouissance, dans ce temps où une jeune

*) cf. — Le Message — La grenadière — La femme abandonnée — La grande Brétèche — Madame Firmiani — Une fille d'Eve — La femme de Trente ans. —

femme pouvait être fiancée, femme, mère et veuve entre le premier et le cinquième bulletin de la Grande Armée et où la perspective d'un prompt veuvage, d'une dotation ou d'un nom immortel rendait les femmes plus légères et les officiers encore plus séduisants. La revue des troupes dans la cour des Tuileries en 1813 et la soirée à laquelle nous fait assister Balzac, au moment même où a lieu la bataille de Wagram (dans „La femme de trente ans“ et „La paix du ménage“) peignent une époque et un type féminin particulier.

Mais le domaine propre de Balzac, l'époque à laquelle appartiennent en général ses femmes, et où il transporte l'action de ses romans, c'est l'époque de la Restauration. Si vif et audacieux que fût son regard, si brutal que fût son pinceau, et si capable qu'il fût de peindre la bourgeoisie terne et sans scrupules de la royauté de Juillet, il était pourtant assez poète pour regretter, sous ce règne prosaïque de l'argent, l'élégance, la distinction et les belles manières de la Restauration. La Restauration avait encore été aristocratique, et Balzac avait pour la noblesse, parmi laquelle il se rangeait à tort, un profond respect.

La belle aristocrate, noble de naissance et d'éducation, lui paraissait être la fleur de l'humanité. Il est bien sans doute de la génération pour laquelle Napoléon était un dieu; ce nom revient dans ses romans une fois toutes les dix pages; comme Hugo, il rêvait d'égaler dans la littérature la gloire de l'empereur; il avait même, dans son cabinet de travail, une statuette de Napoléon sur l'épée de laquelle il avait écrit les mots suivants: „Ce qu'il n'a pu achever par l'épée, je l'accomplirai par la plume.“ Mais tous ses rêves, ses faiblesses, ses inclinations vont à la royauté légitime qu'il avait connue et aimée dans sa jeunesse Au temps des voitures de gala et des vieilles traditions françaises, quand le clergé dominait et que la frivolité régnait dans les classes supérieures, il y avait place encore pour une conception large de la vie. Celle-ci disparut avec l'avénement du règne de l'argent,

en même temps que la vie de société qui avait rendu célèbre la capitale du bon ton. Il ne faut donc pas s'étonner que Balzac peigne avec ménagement, voire même avec des couleurs flatteuses les jolies pécheresses du boulevard Saint-Germain. Sans doute, l'une des femmes dont le salon était aussi alors l'un des plus célèbres de la Restauration, la belle Madame de Girardin, fut pour lui, comme pour Hugo et Gautier, une amie fidèle et intelligente; mais il subit particulièrement l'influence de deux duchesses dans lesquelles s'incarnaient pour lui la grandeur de l'Empire et la majesté de l'ancien régime et auxquelles il avait été présenté au début de sa carrière: Madame Junot, duchesse d'Abrantès, qui recourut à ses conseils pour ses travaux littéraires, et la duchesse de Castres qui lui témoigna d'abord son intérêt sous un autre nom et qu'il aima même un certain temps sans espoir. Il introduisit cette dernière dans l'„Histoire des Treize“ sous le nom de „duchesse de Langeais.“ Il va sans dire que Balzac ne fut pas tenté, vers 1830, de représenter la nouvelle société de la royauté de Juillet avec ses femmes et leurs passions. Il y fut amené seulement quelques années plus tard. Mais alors on peut faire cette observation générale qu'il est devenu plus sévère et plus pessimiste et qu'on ne sent plus passer dans son oeuvre le souffle printanier. La femme et l'amour restent bien le centre d'un grand nombre de ses romans, mais l'inclination est devenue passion, la passion vice; il n'y a plus guère de sentiments innocents et désintéressés, le calcul a pris leur place, même chez la femme et jusque dans l'amour, et là surtout où l'amour ne joue plus le rôle principal. La courtisane évince et remplace la femme du monde et parfois se montre plus désintéressée qu'elle. Partout, aux yeux du lecteur, s'ouvrent les abîmes du vice et de l'égoïsme.

---

Chapitre XV.

## Balzac. (suite).

Parmi les romans de Balzac publiés en 1833 et 1834, deux méritent une mention particulière: „Eugénie Grandet“, une Nouvelle écrite avec finesse et dans le goût classique et „le Père Goriot“, un roman plein de vie, où grouille tout un monde. Dans „Eugénie Grandet“ Balzac rivalisa avec Molière (l'Avare), dans „le Père Goriot“, il osa rivaliser avec Shakespeare lui-même (le roi Lear).

Bien que, pendant longtemps, Balzac ne fût connu que comme l'auteur d'„Eugénie Grandet“, ce n'est pas là cependant qu'il a donné toute la mesure de son talent. Le roman intéressa par la peinture fidèle et scrupuleuse de la vie de province, avec ses vices et ses vertus; on pouvait le lire en famille, car l'héroïne était une jeune fille noble et chaste, et on admirait le talent merveilleux avec lequel Balzac avait su représenter comme un vice capital l'avarice dont les anciens n'avaient vu que le côté comique. Balzac en effet montre dans „Eugénie Grandet“ comment l'avarice, qu'on se contente souvent de ridiculiser, tue peu à peu tous les sentiments humains jusqu'à ce qu'elle lève sa tête de Méduse sur l'entourage de l'avare. En même temps, il rapproche l'avare de nous. Il n'en fait plus un bourgeois borné, mais un homme dont la passion de l'or est si violente qu'elle atteint presque la poésie, et qui, à la vue du métal brillant, s'abandonne aux rêves les plus extravagants et les plus féeriques. Plus que tous les autres hommes, l'avare a conscience que l'or est le résumé de toutes les jouissances, qu'il est la grande force de la vie. Dans ce caractère se révèle déjà le don

que possédait Balzac de produire de grands effets au moyen de petits détails négligés par d'autres. Considéré comme un symbole, l'horizon d'Eugénie Grandet n'est pas étroit, mais il l'était, en égard au talent de Balzac.

Dans le „Père Goriot“ l'image de la vie s'étend. Ce n'est plus un coin perdu de la province, c'est le Tout-Paris monstrueux qui se déroule à nos yeux, et il n'y a plus rien ici de vague ni d'abstrait comme dans „Peau de Chagrin“. Toutes les classes de la société, avec leurs divers représentants sont peintes avec des traits particuliers. J'ai dit que „le Père Goriot“ rappelait „le roi Lear“, mais les sentiments des deux filles dénaturées envers leur père, si justement et si exactement analysés qu'ils soient, ne forment pourtant que le sujet apparent: le vrai sujet est tout autre. Un jeune homme de la province, relativement pur, fait son entrée dans le monde parisien, il apprend à le connaître, est d'abord effrayé de ses découvertes et se refuse à imiter les autres; à la fin il se laisse séduire et gagner par son entourage. Balzac, et après lui aucun romancier moderne peut-être, n'a rien créé de plus profond que le caractère de Rastignac. Ce pauvre jeune homme ne trouve partout, sans parler de l'hypocrisie et de la sottise naïve, que la même conception de la société et la même doctrine. Sa parente et protectrice, la belle et gracieuse Madame de Beauséant lui dit: „Plus froidement vous calculerez, plus avant vous irez. N'acceptez les hommes et les femmes que comme des chevaux de poste que vous laisserez crever à chaque relais, vous arriverez ainsi au faîte de vos désirs . . . Mais si vous avez un sentiment vrai, cachez-le comme un trésor, ne le laissez jamais soupçonner, vous seriez perdu. Vous ne seriez plus le bourreau, vous deviendriez la victime . . . Si les femmes vous trouvent de l'esprit, du talent, les hommes le croiront, si vous ne les détrompez pas . . . Vous saurez alors ce qu'est le monde, une réunion de dupes et de fripons. Ne soyez ni parmi les uns ni parmi les autres.“ Et Vautrin, le forçat évadé: „Il faut entrer dans cette masse d'hommes

comme un boulet de canon, ou s'y glisser comme une peste. L'honnêteté ne sert à rien. L'on plie sous le pouvoir du génie, on le hait, on tâche de le calomnier, parce qu'il prend sans partager; mais on plie s'il persiste; en un mot on l'adore à genoux quand on n'a pas pu l'enterrer sous la boue . . . Je vous défie de faire deux pas dans Paris sans rencontrer des manigances infernales . . . Aussi l'honnête homme est-il l'ennemi commun. Mais que croyez-vous que soit l'honnête homme? A Paris, l'honnête homme est celui qui se tait, et refuse de partager."

Rastignac est le type du jeune Français d'alors, suffisamment doué, mais assez insignifiant et sans autre idéalisme que celui de ses vingt ans. Remué et tenté par tout ce qu'il voit chaque jour, il se met, lui aussi, à la poursuite de la richesse avec toujours plus d'ardeur et toujours moins de scrupule. Comme il approuvait d'abord l'honnêteté de son ami Bianchon à qui il demandait ce qu'il ferait au cas où il pourrait s'enrichir en tuant un mandarin chinois, sans bouger de Paris, et que cette seule question révoltait! Et pourtant nous ne tardons guère à voir le „mandarin" agoniser. Rastignac se dit d'abord, comme tous les jeunes gens, que vouloir à tout prix être riche et bien considéré, c'est la même chose que mentir, tromper, flatter et ramper devant ceux qui ont menti, trompé, flatté ou rampé dans la poussière. Puis il chasse cette pensée de son esprit en se disant qu'il n'a pas à raisonner mais à suivre l'instinct de son coeur. Il est encore trop jeune pour calculer, mais déjà assez vieux pour que des rêves nébuleux et malsains hantent son cerveau.

Ses relations avec Delphine de Nucingen, la fille de Goriot, achèvent son éducation; il est initié à toutes les infamies dont se compose la vie des classes supérieures et, en même temps, ébranlé par le cynisme railleur de Vautrin: „Encore deux ou trois réflexions de haute politique, et vous verrez le monde comme il est. En y jouant quelques petites scènes de vertu, l'homme supérieur y satisfait toutes ses fantaisies aux grands applaudissements des niais

du parterre . . . Je vous permets de me mépriser encore aujourd'hui, sûr que plus tard vous m'aimerez. Vous trouverez en moi de ces immenses abîmes, de ces vastes sentiments concentrés que les niais appellent des vices; mais vous ne me trouverez jamais ni lâche ni ingrat." Les yeux de Rastignac s'ouvrent; il voit toute l'hypocrisie du monde, il se rend compte que les moeurs et les lois ne sont que des murailles derrière lesquelles l'impudence se cache. L'hypocrisie règne partout: dans la dignité, dans l'amitié, dans l'amour, dans la bonté, dans la piété, dans le mariage. Avec un rare talent Balzac a marqué ce moment de la vie du jeune homme où son coeur se gonfle de dégoût et de mépris: „Il alla s'habiller en faisant les plus tristes, les plus décourageantes réflexions. Il voyait le monde comme un océan de boue dans lequel un homme se plongeait jusqu'au cou, s'il y trempait le pied. — Il ne s'y commet que des crimes mesquins! se dit-il. Vautrin est plus grand." Il finit pourtant par se trouver à l'aise dans cet enfer dont il a mesuré l'étendue, et il se prépare à s'élever jusqu'au sommet de la société, à devenir même ministre d'Etat comme nous le verrons dans les romans postérieurs. Presque toutes les qualités de Balzac se retrouvent dans „le Père Goriot": sa verve brutale, sa faconde intarissable s'accordent merveilleusement avec le langage pittoresque de la société mêlée, vile, impertinente et grossièrement spirituelle que forment les habitués de la pension Vauquer. Il n'y a presque pas dans tout le roman de figure noble, et Balzac n'est point tenté par conséquent de se laisser aller à une déclamation puérile. Par contre, le lecteur a toujours l'occasion d'admirer avec quelle sûreté de regard et quelle habileté de touche Balzac dissèque l'âme d'un criminel, d'une coquette, d'un banquier ou d'une vieille fille jalouse.

Goriot, qui a donné son nom au roman, Goriot lui-même, le vieux père renié et abandonné par ses filles, n'est sûrement pas un personnage absolument parfait. C'est une victime, et, quand il introduit des victimes dans

son oeuvre, Balzac est toujours sentimental. Goriot est pour lui „le Christ de la Paternité“, et malgré cela il y a dans son amour paternel un tel caractère sensuel et hystérique que nous en souffrons presque.*)

Cependant la peinture de ce vieillard délaissé, que ses propres filles se plaisent à torturer et à briser, donne au roman son unité par laquelle il nous captive. Il y a là une satire de la société qu'on dirait imitée de Juvénal et qui ressemble à une épigramme. Delphine refuse de visiter son père mourant parce que, pour s'élever d'un degré sur l'échelle sociale, elle veut se rendre chez Madame de Beauséant à un bal où elle est invitée, et où „Tout-Paris“ ne se porte que pour observer, avec une cruelle curiosité, dans la mine de l'hôtesse la douleur qu'elle a dû éprouver en apprenant que son amant, le marquis d'Ajuda, a signé le matin même son contrat de mariage. Nous suivons donc Delphine allant chez Madame de Beauséant, dans son carrosse, aux côtés de Rastignac. Celui-ci qui la sent bien capable de passer sur le cadavre de son père pour se rendre à une invitation au bal, mais qui n'a pas la force de rompre avec elle ni de lui en faire des reproches, ne peut pourtant s'empêcher de faire allusion au triste état du moribond. Des larmes viennent alors aux yeux de la fille dénaturée, mais elle se dit qu'elle sera bien laide si elle pleure, et ses larmes cessent de couler — „Demain, dit-elle, j'irai garder mon père et ne quitterai pas son chevet“, et elle est sincère en parlant ainsi, car elle n'est ni mauvaise ni pervertie, elle incarne tout simplement les contrastes de la société: elle n'est point de naissance noble, mais elle est entrée dans la noblesse par son mariage, elle est riche, mais elle ne peut disposer de sa fortune par suite précisément de ce mariage odieux; elle est avide de jouissances, frivole et ambitieuse. Balzac n'a pas su créer une figure aussi pure que la

---

*) „Mon Dieu! elle a pleuré! — La tête sur mon gilet, dit Eugène. — Oh! donnez-le moi, dit le père Goriot“.

Cordelia de Shakespeare, car le grand, le noble n'était pas de son domaine, mais il a su peindre une Régane et une Gonéril avec plus de vérité et d'exactitude que le célèbre dramaturge anglais.

## Chapitre XVI.

# Balzac (suite).

En 1836, Balzac entra un jour, le visage tout réjoui, chez sa soeur, brandissant comme un tambour-major sa grosse canne à pommeau de turquoises,*) où il avait fait graver en turc la devise d'un sultan: „je suis briseur d'obstacles," et fredonnant un air militaire: „félicite-moi, mon enfant, dit-il, je suis en train de devenir un grand génie." Il venait de concevoir l'idée de réunir en une seule oeuvre, „La Comédie humaine," tous les romans qu'il avait écrits jusque-là et ceux qu'il écrirait encore. Le plan était grandiose et si singulier que personne n'y avait encore songé; il était sorti du même esprit systématique qui, au début de sa carrière, avait déjà eu l'idée d'une série de romans embrassant plusieurs siècles; mais il était infiniment plus intéressant et plus fécond que le premier. Car si l'oeuvre réussissait, elle pourrait produire l'illusion qu'elle traitait des faits historiques, elle ne serait pas seulement un fragment de la vie dont l'art aurait fait une image de la vie dans son ensemble, elle

*) Cette canne fameuse a inspiré à Mme de Girardin le roman spirituel: „La canne de M. de Balzac."

pourrait prétendre à être considérée au point de vue scientifique comme un tout. Dante a fixé dans sa „Divine Comédie“ toutes les idées et toute la civilisation du moyen-âge; son ambitieux rival voulut, au moyen de deux à trois mille personnages vivants dont chacun en représente cent autres, donner un vaste tableau de toutes les classes de la société en France et résumer ainsi également les idées de son époque.

Il est indéniable que le succès fut immense. L'Etat de Balzac a comme l'Etat réel, ses ministres, ses autorités, ses généraux, ses financiers, ses industriels, ses marchands, ses paysans; il a ses prêtres, ses médecins de ville et de campagne, ses dandys, ses peintres, ses sculpteurs, ses dessinateurs, ses poètes, ses écrivains, ses journalistes, son ancienne et sa nouvelle noblesse, ses femmes vaines et perverties, aimables et dévouées, ses bas-bleus pleins de talent, ses vieilles filles et ses actrices et enfin ses nombreuses courtisanes. Et l'illusion est frappante et complète. Car, comme les personnages passent continuellement d'un roman à l'autre, comme nous les voyons dans toutes les phases de leur développement, comme on parle d'eux, même lorsqu'ils n'apparaissent pas, comme nous possédons sur leur physionomie, leurs costumes, leurs demeures, leur manière de vivre, des renseignements aussi exacts que ceux qu'aurait pu nous fournir un marchand de nouveautés, un juriste, un brocanteur ou un médecin, comme en même temps la peinture est si vivante qu'on se figurerait devoir rencontrer le personnage dans la rue ou la maison désignée, ou bien chez telle dame de l'aristocratie que les romans ont rendu célèbre et dont il fréquente habituellement chaque jour le salon, — il semble presque incroyable que ce soient là des êtres imaginaires, et involontairement on croit les retrouver dans la France d'alors.*) Je n'entends pas seulement par ce mot une partie de la France, mais le pays tout entier, car Balzac en a décrit

*) cf. Brandès: Critiques et Portraits.

successivement les villes et les contrées les plus différentes.*) Bien loin de dédaigner la Province, il est fier de nous montrer qu'il connaît toutes les particularités de sa vie stagnante, ses vertus se résumant dans la résignation, et ses vices issus de la misère. Mais ce qui vit avant tout dans son oeuvre, c'est Paris et non pas le Paris d'il y a quatre cents ans, le Paris, de „Notre-Dame de Paris," encore moins le Paris idéal de Hugo, la nouvelle Jérusalem des esprits et des lumières, mais la ville réelle d'aujourd'hui avec toutes ses joies, ses chagrins et ses hontes, la merveille séduisante des temps modernes qui dépasse les sept merveilles de l'antiquité, le polype gigantesque aux cent mille bras auxquels rien n'échappe, le grand cancer qui ronge la moelle de la France, c'est le Paris qu'il avait sous les yeux avec ses rues étroites, qu'il peint à la manière de Rembrandt, avec son océan de voix dont il renvoie l'écho comme un puissant orchestre — comme si, tel que les initiés des mystères antiques, il avait avalé des tambours et des cymbales.**) Balzac connaît tout de Paris, les maisons, les logements et leurs mobiliers, la généalogie des fortunes et des objets d'art, les toilettes et les notes de tailleurs des dames et des dandys, les procès des familles, l'état de santé, la manière de vivre, les besoins et les désirs de toutes les classes de la population. Il avait sucé la grande ville par tous les pores.

Tandis que les romantiques contemporains fuyaient le Paris embrumé et ses bourgeois modernes pour aller chercher leurs inspirations en Espagne, en Afrique, en

*) Issoudun dans „Un ménage de garçon", Douai dans „La recherche de l'absolu", Alençon dans „La vieille fille", Besançon dans „Albert Savarus", Saumur dans „Eugénie Grandet", Angoulême dans „Les deux poètes", Tours dans „Le curé de Tours", Limoges dans „Le curé de village", Sancerre dans „La muse du département" etc. . .

**) Voir l'Introduction de „La fille aux yeux d'or", où la richesse, l'ardeur fiévreuse, l'humeur de la vie parisienne sont représentées avec un talent incomparable.

Orient, Balzac aimait par-dessus tout son soleil parisien. Tandis qu'autour de lui on s'efforçait d'évoquer l'ombre d'une beauté éloignée ou depuis longtemps disparue, il n'éprouvait pas plus d'horreur pour le laid que le botaniste n'en éprouve pour l'ortie, le naturaliste pour le serpent, le médecin pour la maladie. A la place de Faust, ce n'est pas Hélène qu'il aurait évoquée mais bien plutôt son ancien ami Vidocq, ce criminel devenu préfet de police, pour se faire raconter ses aventures.

Balzac avait recueilli une quantité innombrable d'observations, et quand il les reproduit dans ses introductions, comme quand il peint un logement, un personnage, voire même un nez, il finit, à force d'exactitude minutieuse, par lasser et impatienter le lecteur.

Mais il arrive parfois que son imagination ardente réussit à fondre tous les éléments que lui livre sa mémoire, comme Benvenuto Cellini fondait ses assiettes et ses cuillers pour couler son Persée.

Goethe dit quelque part (Tagebuch. 26 février 1780): „Avec la synthèse, il m'est impossible de rien comprendre, mais quand j'ai bien remué la paille et les tisons et que j'ai essayé de me chauffer, mais en vain, quoique le feu couve sous la cendre et que la fumée sorte de tous les côtés, à la fin la flamme jaillit subitement et embrase tout le tas.“ Chez Balzac, on sent encore la fumée jusque dans ses descriptions, mais la flamme finit toujours par s'élever.

Balzac ne fut pas seulement un grand observateur, il fut encore un voyant. Voici ce qu'il raconte dans la nouvelle „Facino Cane“ (1836): „Lorsque entre onze heures et minuit, je rencontrais un ouvrier et sa femme revenant ensemble de l'Ambigu-Comique je m'amusais à les suivre. Ces braves gens parlaient d'abord de la pièce qu'ils avaient vue; de fil en aiguille, ils arrivaient à leurs affaires; la mère tirait son enfant par la main sans écouter ses plaintes. Les deux époux comptaient l'argent qui leur serait payé le lendemain; ils le dépensaient de

vingt manières différentes. C'étaient alors des détails de ménage, des doléances sur le prix excessif des pommes de terre ou sur la longueur de l'hiver, enfin des discussions qui s'envenimaient et où chacun déployait son caractère en mots pittoresques. En entendant ces mots je pouvais épouser leur vie, je me sentais leurs guenilles sur le dos, je marchais les pieds dans leurs souliers percés. Leurs idées et leurs besoins passaient dans mon âme; c'était le rêve d'un homme éveillé." Dans cette ivresse des sens il s'oubliait lui-même pour se laisser absorber entièrement par son époque. Il ne créait pas seulement ses personnages, il vivait de leur vie, il parlait d'eux avec ses amis comme de personnages réels. Allait-il dans quelque endroit qu'il voulait décrire, il disait: „je pars pour Alençon, pour Grenoble où demeurent Mademoiselle Cormon, M. Bénassis." Il envoyait à sa soeur des nouvelles de son monde fictif: „Savez-vous qui Félix de Vandenesse épouse? Une demoiselle de Grandville. C'est un excellent mariage, qu'il fait là; les Grandville sont riches, malgré ce que Mademoiselle de Bellefeuille a coûté à cette famille." Un jour même que Jules Sandeau parlait devant lui de sa soeur malade, Balzac qui l'avait écouté un moment avec distraction, l'interrompit pour lui dire: „Tout cela est fort bien, mon cher ami, mais revenons maintenant à la réalité et parlons d'Eugénie Grandet." Balzac devait nécessairement, on le voit, éprouver lui-même l'illusion à ce degré pour pouvoir la communiquer aux autres avec la même force. Son imagination était doublée d'un don de persuasion qui ne laissait subsister aucun doute. On se soumettait à ses jugements même dans la vie ordinaire. L'un des nombreux projets qu'il avait conçus pour se délivrer de ses dettes était de transformer le désert qui entourait „les Jardies", petite propriété qu'il avait achetée pour constituer un gage à sa mère, en serres immenses qui n'exigeraient qu'un médiocre chauffage, parce qu'en cet endroit il n'y avait pas d'ombre et qu'elles recevraient directement la chaleur du soleil. Il voulait élever dans

ces serres cent mille ananas qui, vendus seulement cinq francs au lieu d'un louis qu'ils coûtent ordinairement, rapporteraient à l'heureux propriétaire un bénéfice net de quatre cents mille francs, sans qu'il ait besoin de fournir la moindre copie. Il fit part de ce projet à ses amis, avec une éloquence si persuasive que ceux-ci se mirent immédiatement à la recherche d'une boutique sur les boulevards pour la vente de ses fruits, et qu'ils discutaient déjà avec lui la forme et la couleur de l'enseigne. Une autre fois il crut avoir découvert l'endroit où, près du morne de la Pointe-à-Pitre, Toussaint Louverture avait caché ses trésors, il en parla à Gautier et à Sandeau qui ne purent résister à sa vertigineuse parole et se laissèrent séduire. „Mais, dit Gautier, l'argent manqua pour payer le passage: à peine avions-nous de quoi acheter les pioches."

Personne n'a jamais eu une imagination plus puissante que Balzac. Et cette imagination qui dominait les autres le tyrannisait lui-même cruellement. Elle ne lui laissait pas de repos, ne se contentait pas de projets chimériques, des douces mais stériles rêveries de l'artiste; elle le forçait à se maintenir continuellement dans la disposition indispensable au travail, elle l'obligeait à créer sans cesse pour ne point laisser tomber son enthousiasme. Quand, dans son roman „Cousine Bette", faisant allusion à la paresse du grand sculpteur Wenceslas Steinbock, il cite ces mots d'„un grand poète": „Je me mets au travail avec désespoir et je le quitte avec chagrin", il est manifeste que cette citation lui appartient à lui-même. Il ajoute: „Si l'artiste ne se précipite pas dans son oeuvre, comme Curtius dans le gouffre, comme le soldat dans la redoute, sans refléchir, et si dans ce cratère, il ne travaille pas comme le mineur enfoui sous un éboulement, s'il contemple enfin les difficultés, au lieu de les vaincre une à une etc. . . il assiste au suicide de son talent." Voilà comme Balzac travaille, mais ce n'est pas la seule manière de travailler ni même la plus parfaite. Des artistes plus calmes et moins modernes ne se sont pas laissés troubler

quand ils étaient dans le cratère fumant; ils ont su garder la sûreté de leur jugement et n'ont pas amusé ou ennuyé par le sujet seul qu'ils traitaient, comme il arrive à l'auteur du „Curé de Village“ et du „Médecin de Campagne.“ Il leur manque souvent par contre un certain feu, ce quelque chose qui empoigne et qui enchaîne et qui est devenu un besoin pour nos nerfs.

Dans l'avant-propos qui précède „la Comédie humaine“ Balzac dit son intention et son but après avoir exprimé tout son dédain pour la manière ordinaire d'écrire l'histoire: „En lisant les sèches et rebutantes nomenclatures de faits appelées histoires, qui ne s'est aperçu que les écrivains ont oublié dans tous les temps de nous donner l'histoire des moeurs?“ Il veut combler autant que possible cette lacune; il veut dresser l'inventaire des passions, des vices et des vertus de la société en faisant de ses caractères des types, et, avec beaucoup de patience et de courage, il écrit „le livre que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, la Perse et l'Inde ne nous ont malheureusement pas laissé sur leur civilisation.“ On voit comme Balzac fait peu de cas de l'histoire, tout simplement parce qu'il l'ignore. Il fut en réalité moins l'historien que le „naturaliste“ de son temps selon sa propre et très juste expression. Il se réclame de Geoffroy-Saint-Hilaire qui venait de démontrer, dans sa grande querelle avec Cuvier, l'„unité de composition“ des différentes espèces. En face des vrais naturalistes il se dit, lui, docteur des sciences sociales“. La Société, dit-il, ressemble à la Nature. Elle fait de l'homme — selon le milieu où il est appelé à se développer — autant d'hommes qu'il y a de variétés en zoologie. Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur etc. sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, etc.“. Il faut noter pourtant, avec Balzac lui-même, que la société diffère de la nature en deux points au moins: dans la société „la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle“, et, de, plus la nature a posé pour

les variétés animales, des bornes entre lesquelles la société ne devait pas se tenir; l'individu peut, dans la société, passer d'un état à un autre, il ne peut pas, dans la nature, passer d'une espèce à une autre. Ce que Balzac veut dire au fond, et très justement, c'est qu'il considère l'humanité absolument en naturaliste. Il ne moralise ni ne condamne jamais; ni le dégoût ni l'enthousiasme ne peuvent l'empêcher, comme tant d'autres, d'être vrai dans ses peintures. Vue au microscope une tête d'araignée est plus grande et plus richement organisée que l'éléphant le plus monstrueux; au point de vue scientifique le lion superbe n'est qu'une paire de mâchoires portée par quatre pattes. Son genre de nourriture détermine la forme de ses dents, de son os maxillaire, de son omoplate, de ses muscles et de ses griffes dont l'ensemble fait de lui un animal majestueux. De même ce qui, dans certaines circonstances, est un crime vulgaire peut être aussi regardé comme une image en raccourci des plus grands crimes célèbres qu'a enregistrés l'histoire. Ici se révèle la perspicacité pénétrante de Balzac. Déjà dans „Eugénie Grandet“ les exemples abondent. Lorsque le moment approche où Eugénie doit avouer à son père avare qu'elle a donné son or à son cousin Charles, Balzac écrit: Dans trois jours devait commencer une terrible action, une tragédie bourgeoise sans poison, ni poignard, ni sang répandu; mais, relativement aux acteurs, plus cruelle que tous les drames accomplis dans l'illustre famille des Atrides“. Cela revient à dire: mon roman bourgeois est plus tragique que votre tragédie classique. Quand, dans „le Père Goriot“ Madame Vauquer se lamente de voir ses pensionnaires la quitter, Balzac dit encore: „Quoique lord Byron ait prêté d'assez belles lamentations au Tasse, elles sont bien loin de la profonde vérité de celles qui échappaient à Madame Vauquer“. Cela signifie: la réalité vulgaire que je peins est, si on sait la saisir avec force, plus intéressante que toutes vos nobles abstractions.

Dans „Grandeur et Décadence de César Birotteau“, dont le titre rappelle ironiquement l'ouvrage célèbre de

Montesquieu, Balzac compare avec une impertinence géniale la prospérité et la banqueroute d'un brave parfumeur parisien avec le siège de Troie et la destinée de Napoléon: „Troie et Napoléon, dit-il, ne sont que des poèmes. Puisse cette histoire être le poème des vicissitudes bourgeoises auxquelles nulle voix n'a songé, tant elles semblent dénuées de grandeur! . . . il ne s'agit pas ici d'un seul homme, mais de tout un peuple de douleurs.“ Cela veut dire en d'autres termes: dans la Poésie rien n'est grand ni petit en soi; il m'est permis de voir un poème héroïque dans cette lutte pour la vie d'un pauvre coiffeur, de montrer que les événements d'une existence obscure sont tout aussi importants et aussi dignes d'attention que les plus terribles révolutions dans la vie des peuples. Et quand, dans ce chef-d'oeuvre qu'est „Un Ménage de Garçon“, le joli et habile spadassin, Max Gilet, succombe dans son duel avec Philippe, Balzac fait cette réflexion: „Ainsi périt un de ces hommes destinés à faire de grandes choses, s'il était resté dans le milieu qui lui était propice; un homme traité par la nature en enfant gâté, car elle lui donna le courage, le sang-froid et le sens politique à la César Borgia.“ Ces derniers mots sont si justes qu'il semble au lecteur qu'il voit Max pour la première fois sous son vrai jour.

Comme le vice, la vertu chez Balzac s'explique naturellement. Bien qu'il se livre parfois à la déclamation et à la sentimentalité, surtout lorsqu'il parle en catholique de devoir et de charité, Balzac ne manque pourtant jamais de signaler à quelles causes diverses se rattache la vertu: le tempérament froid et flegmatique, l'orgueil, le calcul inconscient, une noblesse innée de la pensée, la vanité blessée chez la femme, la naïveté chez l'homme ou l'espérance d'une récompense dans une vie future.*)

*) cf. Pellissier. Le mouvement littéraire au XIXe siècle: „Balzac ne croit pas à la liberté morale. Il fait de l'homme un agent irresponsable, une composition de forces aveugles. La vertu, de même que le vice, est à ses yeux, tout instinctive.“

Pour comprendre exactement comment le talent de Balzac s'est développé, il faut lire successivement „Un Ménage de Garçon“ „Cousine Bette“ et „Illusions perdues“.

Le premier roman, un des moins lus, nous donne sous un certain vernis d'élégance et de distinction, la psychologie d'une petite ville et d'une famille qui se ramifie dans la capitale. Le personnage principal est un officier de la Garde impériale dépravé et perverti d'un caractère énergique, mais la personnification même du plus vil égoïsme. C'est le miles gloriosus devenu non pas lâche mais criminel.

„Cousine Bette“, un des romans qui obtint le plus de vogue, peint avec une vérité qui n'a point encore été dépassée, la puissance destructrice de l'amour. Shakespeare n'a pas traité ce sujet dans „Antoine et Cléopâtre“ avec plus d'adresse et avec plus de force de persuasion. Dans „Les Illusions perdues“ enfin, il est question des abus de la presse et de la démoralisation générale dont ils sont cause. On sait quelle importance extrême Balzac attache au titre de chacun de ses romans. En un certain sens, toute son oeuvre pourrait s'intituler: „les Illusions perdues“. Mais aucun autre livre ne montre mieux comment Balzac conçoit et juge son époque. L'influence pernicieuse du journalisme est ici représentée en général comme le vilain côté de la vie publique. De même que la plupart des grands écrivains qui meurent avant d'avoir atteint la vieillesse, Balzac n'avait guère de motifs de se déclarer satisfait de la critique des journaux. On ne le comprenait pas, les meilleurs talents eux-mêmes, comme Sainte Beuve, étaient trop différents de lui, et, en tous cas, n'étaient pas à la distance nécessaire pour pouvoir reconnaître sa grandeur. Lui, de son côté, menait une vie solitaire; il ne faisait pas, comme les autres, de démarche pour assurer le succès de ses ouvrages, et il avait excité ainsi autant de jalousie que de curiosité. Il présentait maintenant dans „Les Illusions perdues“ un tableau de la presse que celle-ci ne lui pardonna jamais. De tous ses adversaires, Jules

Janin était le plus puissant, et par conséquent le plus à redouter. Balzac l'introduisit dans son roman sous le nom d'Etienne Lousteau et le peignit sous un jour sinon odieux du moins peu favorable. La critique que Jules Janin fit du roman en fut d'autant plus intéressante, comme elle l'est d'ailleurs encore aujourd'hui. Elle parut en 1839 dans la „Revue de Paris“ dont Balzac lui-même avait été autrefois le collaborateur, mais qui, après avoir perdu un procès contre lui, le poursuivait maintenant d'une haine implacable. C'est une critique pleine de fiel et grossière quoique spirituelle et qui n'a pas survécu au roman qu'elle voulait anéantir.

Un tout jeune et pauvre poète de la Province, beau comme un dieu, mais caractère faible et demi-talent, est emmené à Paris par la „muse de son département“, un noble et élégant bas-bleu. A Paris seulement, leur liaison devait se sceller quand, subitement, le bas-bleu, après s'être laissé séduire par les manières du grand monde, voit d'un tout autre oeil son cavalier-servant. Elle commence par lui témoigner de la froideur et rompt bientôt avec lui pour un dandy de cinquante ans. Nous voyons alors le provincial se transformer peu à peu en parisien. Lucien veut se consacrer aux Lettres; il a composé un roman d'après Walter Scott et un volume de poésies et a déjà fait la connaissance d'un petit cercle de fiers et pauvres étudiants, esprits distingués à qui appartient la France de demain. Mais les mois de pauvreté, de privations, de travail forcené et d'espérance durent trop longtemps; il veut jouir immédiatement, être célèbre, se venger de tous ceux qui l'ont humilié quand il n'était encore qu'un pauvre enfant de la campagne. Il trouve dans ce qu'on appelle „la petite presse“ le moyen d'atteindre son but; il en éprouve le vertige et se précipite tête baissée dans le journalisme.

Lousteau le conduit chez un grand libraire du Palais-Royal: „De phrase en phrase le libraire grandissait dans l'esprit de Lucien, qui voyait la politique et la littérature convergeant dans cette boutique. A l'aspect d'un poète éminent y prostituant la muse à un journaliste, y humi-

liant l'art, comme la femme était humiliée, prostituée sous ces galeries ignobles, le grand homme de province recevait des enseignements terribles. L'argent! c'était le mot de toute énigme. Lucien se sentait seul, inconnu, rattaché, par le fil d'une amitié douteuse au succès et à la fortune. Il accusait ses tendres, ses vrais amis du Cénacle de lui avoir peint le monde sous de fausses couleurs, de l'avoir empêché de se jeter dans cette mêlée, sa plume à la main.“ En sortant de la librairie, les deux amis vont au théâtre; Lousteau, en qualité de journaliste, est partout le bienvenu. Le Directeur du théâtre lui explique comment une cabale montée contre la pièce a été déjouée par les riches admirateurs de ses deux meilleures actrices: „Depuis deux heures, aux oreilles de Lucien, tout se résolvait par de l'argent. Au Théâtre comme en Librairie, en Librairie comme au Journal, de l'art et de la gloire il n'en était pas question. Ces coups du grand balancier de la Monnaie, répétés sur sa tête et sur son coeur les lui martelaient.“ La conscience de Lucien s'élargit; il devient le critique littéraire d'un journal impudent et sans principe. Aimé et entretenu par une actrice, il tombe toujours plus bas dans la dépravation. Il passe des libéraux aux conservateurs. Sa dégradation enfin est complète quand, forcé d'écrire un article odieux contre un livre qu'il admire et que vient de publier son plus grand et son plus noble ami, (l'écrivain idéal de Balzac) il va, avant l'impression de sa critique, frapper à la porte de cet ami pour implorer son pardon. A cette perversité du coeur viennent se joindre les misères de la vie. L'actrice meurt, et comme Lucien est trop pauvre pour la faire enterrer, il se contente d'écrire à son chevet des poésies obscènes. Il accepte de la soubrette de son amante un louis qui n'a point été honorablement gagné et finalement retourne dans sa province. Tout cela est saisissant et vrai d'une horrible vérité. Balzac s'est départi, dans cet unique roman, de l'impartialité du naturaliste qu'il observe toujours, pour brandir des scorpions sur la tête de ses envieux.

Chapitre XVII.

## Balzac (suite).

Michelet dit, dans son Histoire de France, qu'avec l'introduction du café commença une nouvelle époque dans la vie intellectuelle de la nation. C'est là sans doute une assertion exagérée; on peut dire cependant que l'arome du café se sent dans le style de Voltaire, comme le fumet du vin dans le style des écrivains antérieurs. Balzac travaillait avec une telle ardeur que le café seul pouvait le soutenir pendant ses longues veilles. Il en fit un tel abus qu'il ruina sa santé. Quelqu'un a dit de lui avec justesse: „Il a vécu et il est mort de cinquante mille tasses de café". Sa fièvre de travail et sa surexcitation se trahissent dans son oeuvre; mais il est vraisemblable que, même avec un genre de vie plus calme, il n'aurait pas vécu plus longtemps. Le travail est son élément, il lui est aussi indispensable que la mer au marin.

Dans les seize dernières années de sa vie une correspondance quotidienne avec une dame éloignée de Paris vint interrompre en même temps que ranimer son ardeur. Le roman „Albert Savarus" est une histoire discrète de ces relations purement intellectuelles. Balzac avait fait la connaissance de Madame Hanska, comtesse russe, au cours d'un de ses voyages. Leur correspondance, commencée en 1833, ne fut que rarement interrompue par leurs courtes entrevues. Elle devint de plus en plus intime et se termina en 1850 par le mariage de Balzac avec cette femme qu'il avait si longtemps admirée et qui était veuve depuis quelques années. Il est difficile de dire avec précision quelle influence elle exerça sur les romans de Balzac, puisque plusieurs, absolument dissemblables au fond, ont été inspirés

par elle, tels que le roman „Séraphita“ dont le mysticisme rappelle aussi Swedenborg, et la Nouvelle si sensée et si intéressante „Modeste Mignon“. Balzac avait désiré cette union depuis longtemps déjà, mais il l'avait différée jusqu'à ce que ses dettes fussent payées. Il se choisit alors une jolie maison dans Paris et partit chercher sa fiancée en Russie. Mais, avant même la célébration du mariage à Berditschew, une maladie mortelle causée par l'excès de travail se déclara chez lui. Il vécut peu de temps avec sa femme. Le mariage avait eu lieu en mars 1859; trois mois après Balzac n'était plus. Ses amis se rappelèrent le proverbe turc: „quand la maison est achevée, la mort entre“. Elle arriva en effet quand Balzac eut atteint tout son développement intellectuel.

Jamais il n'avait mieux écrit, jamais il n'avait été plus profond que dans les dernières années de sa vie; il était alors aussi à l'apogée de la gloire qui n'était venue à lui que bien lentement. Après qu'il eut publié une douzaine de romans qui n'eurent guère de succès, quelques jeunes talents de la nouvelle génération s'étaient rapprochés de lui et lui étaient restés fidèles. Il leur recommandait le travail, la solitude et même (d'un ton demi-railleur) la chasteté la plus absolue, s'ils voulaient réussir dans la carrière des Lettres. Il ne permettait les lettres avec la personne aimée que parce qu'elles „formaient le style“. Ils s'étonnaient de recevoir ce conseil d'un homme dont les livres faisaient pousser à la presse des clameurs d'indignation à cause de leur immoralité; ils ne savaient pas encore que ce reproche est toujours la première et la dernière injure lancée contre une oeuvre forte par une critique impuissante. Malgré toutes les attaques qu'il eut à subir, le nom de Balzac devint de plus en plus célèbre. A la veille de sa mort, ses contemporains s'aperçurent qu'ils possédaient en lui l'un des vrais grands écrivains qui donnent à une forme d'art l'empreinte de leur esprit. Il n'avait pas seulement créé la forme du roman moderne; enfant d'un siècle où l'art pénètre toujours

davantage dans la science, il avait introduit une manière d'observer et de peindre que d'autres pouvaient s'approprier. Son nom était déjà grand par lui-même; il le rendit plus grand encore en fondant une école dont les disciples sont légion. De son vivant pourtant il était loin d'avoir cette célébrité qu'il obtint après sa mort: deux points faibles au moins que je relève dans son oeuvre en furent une des causes principales.

Le style de Balzac était flottant, incertain, parfois plat, parfois emphatique, et un défaut de style est toujours capital, parce que c'est précisement le style qui constitue l'art. Les Français surtout, si délicats et si sensibles aux beautés du style, furent choqués de celui de Balzac. Après sa mort, ses oeuvres pénétrèrent à l'étranger, et là les défauts de son style furent moins sentis. Celui qui comprend une langue étrangère, sans être cependant capable d'en juger et d'en apprécier toutes les beautés, excuse facilement un style défectueux, quand il se trouve joint à d'autres qualités de premier ordre. Telle était la situation du grand public européen à qui s'adressaient les romans. Les classes cultivées en Italie, en Autriche, en Pologne, en Russie goûtèrent pleinement Balzac sans se laisser arrêter le moins du monde par les défauts de son style. Ce qui ne veut pas dire néanmoins que ceux-ci ne nuisent pas à la durée de son oeuvre, car toute oeuvre littéraire dans laquelle la forme artistique manque ou est négligée est fatalement condamnée à disparaître bientôt.

Cette vaste „Comédie humaine“ (semblable au gigantesque tableau, long de mille stades, dont parle Aristote) ne sera plus considérée par la postérité comme un tout. Les parties dont elle se compose ne resteront dans le domaine de la littérature universelle qu'autant qu'ils présenteront une forme parfaite; comme document historique sur une société depuis longtemps disparue, ils auront perdu à peu près tout intérêt.

Aux défauts de la forme s'ajouta chez Balzac le manque d'idéalisme. Il ne pouvait être complètement

apprécié de son temps, bien qu'il fût un grand poète, parce qu'il n'était pas le guide intellectuel qu'on était habitué à trouver dans le poète. Il ne comprenait rien au mouvement religieux et social qui agitait son époque et qui avait attiré si tôt George Sand et si puissamment Victor Hugo, Lamartine et tant d'autres: c'était là une lacune très grave chez ce grand naturaliste de l'âme humaine. Beaucoup se sentirent rebutés par ses opinions politiques et religieuses trop absolutistes. Au commencement on se contenta de sourire, quand on vit ce romancier sensuel et réformateur se réclamer des monarchistes dogmatiques, Joseph de Maistre et de Bonald; peu à peu on s'aperçut qu'il n'était qu'un esprit confus sans idées nettes. Sa sensualité ardente et son imagination déréglée le conduisirent, dans la religion comme dans la science, au mysticisme.

Le magnétisme animal, qui, depuis 1820, jouait un si grand rôle dans la littérature, le passionnait particulièrement et lui expliquait tous les phénomènes psychiques. Dans „la Peau de Chagrin", „Séraphita", „Louis Lambert", la Volonté est désignée comme une force semblable à la vapeur, „comme un fluide qui peut tout changer à son gré, même les lois immuables de la nature". En dépit de sa modernité, Balzac est assez romantique pour croire à la divination et s'adonner aux sciences occultes. Il faut ajouter, pour être juste, que, par contre, malgré l'empreinte qu'il reçut de son siècle, il appartenait, qu'il le sût et qu'il le voulût ou non, — comme Hugo le déclara sur sa tombe — „à la forte race des écrivains révolutionnaires."

Par nature comme par éducation, Balzac était fait pour comprendre la vie dans toute sa plénitude et, la comprenant, en jouir. Mais, initié de bonne heure à la corruption de la société, il chercha autour de lui dans son effroi et son horreur du désordre, un frein pour l'humanité brutale, et il ne le trouva que dans l'Eglise catholique. De là cette opposition souvent si choquante chez lui de la sensualité et de l'ascétisme, principalement quand il parle des relations des deux sexes entre eux, et

qui gâte des romans comme „Le Lys dans la Vallée," qu'il regardait comme son chef-d'oeuvre, et „Les Mémoires de deux jeunes Mariées." De là aussi l'opposition plus fréquente encore des idées et des tendances philosophiques et religieuses. Dans l'Introduction de la „Comédie humaine" Balzac déclare d'abord que l'homme n'est par lui-même ni bon ni méchant et que la société, loin de le dépraver, comme l'a prétendu Rousseau, le perfectionne et le rend meilleur; il se met ainsi inconsciemment en contradiction flagrante avec la doctrine fondamentale de l'Eglise sur la corruption de la nature humaine. Quelques lignes plus loin, il loue le catholicisme comme le seul système complet de répression des tendances dépravées de l'homme et demande que tout l'enseignement soit confié aux corps religieux. Il est si bien convaincu de l'existence de ces „tendances dépravées" qu'il ne peint guère le peuple, je veux dire les paysans et les valets, que comme les ennemis communs de ceux qui possèdent (qu'on relise ses déclamations emphatiques et comiques contre les valets dans „Cousine Bette", contre les paysans dans „Les Paysans") Il se plaît même à cribler de ses traits les démocrates, les libéraux, les Chambres et en général tout le régime parlementaire.

Avec toutes ses grandes et brillantes qualités, Balzac manque de ce que les Allemands entendent sous le mot de „bildung", mot intraduisible en français ou très inexactement traduit par „éducation et culture"; son esprit, sans cesse en travail, n'a jamais goûté le calme que donne cette „bildung". Mais, il possédait, chose beaucoup plus importante, un génie profond et un grand amour de la vérité. Celui qui ne poursuit que le beau, ne peint de l'arbre de l'humanité que le tronc et la cime. Balzac a représenté cet arbre tout entier avec toutes ses racines, avec sa vie souterraine qui est la condition de l'autre. C'est là son mérite particulier. Les défauts de son style et les lacunes de sa pensée ne peuvent empêcher la postérité de reconnaître son génie.

Chapitre XVIII.

# Beyle.

Nous plaçons aujourd'hui à côté de Balzac un autre écrivain français de la même époque dont personne alors n'a songé à le rapprocher, parce que sa vie littéraire était aussi silencieuse que celle de Balzac était bruyante. Il est à noter d'ailleurs comme un fait caractéristique que, de tous ses contemporains, Balzac fut le seul qui sut l'apprécier. Nous voulons parler d'Henri Beyle. Aux yeux de notre génération, Beyle et Balzac se complètent et sont aussi inséparables que Lamartine et Hugo. Leur rapprochement peut étonner pourtant, parce que l'un a écrit plus de cent romans et l'autre, un petit nombre dont seulement deux chefs-d'oeuvre. Mais les romans de Beyle sont si admirables qu'ils l'élèvent au même rang que le créateur du roman moderne, et parmi les autres ouvrages du même auteur (ouvrages biographiques, théoriques, critiques, descriptions de voyages) — car Beyle a laissé à peu près vingt volumes — il en est quelques-uns qui ont exercé dans la littérature une aussi grande influence que ses romans.

Comparé à Balzac, Beyle est l'esprit de réflexion opposé à l'esprit d'observation, il est le penseur opposé au voyant. Nous pénétrons dans le coeur des personnages de Balzac, nous voyons les passions qui les agitent. Les personnages de Beyle au contraire sont conduits par leur tête parce que Beyle lui-même est un logicien, — et c'est là sa grande prétention*) — comme Balzac est une nature instinctive riche et exubérante.

---

*) cf. Mérimée (Portraits historiques); „il se piquait de n'agir que conformément à la raison; „il faut avant tout se laisser

Entre Hugo et Beyle il y a à peu près les mêmes rapports qu'entre Léonard de Vinci et Michel-Ange. L'imagination plastique de Hugo représente une humanité supérieure, colossale, riche en muscles, éternellement aux prises avec la souffrance. La pensée mystérieuse, complexe et raffinée de Beyle crée un petit groupe d'hommes et de femmes qui, par leur expression profonde et énigmatique, leur sourire séduisant, doux et criminel, attirent et enchaînent comme par un lien magique. Assurément Michel-Ange, plane autant au-dessus de Hugo que Léonard de Vinci au-dessus de Beyle. Mais, de même que Hugo se rapproche dans son style du Moïse de Michel-Ange, de même la duchesse de Sansévérina de Beyle rappelle la Mona Lisa de Léonard. Beyle est un idéologue parmi les écrivains français de son temps comme Léonard parmi les grands peintres de la Renaissance.

Nous avons déjà rencontré Beyle comme l'un des chefs des combats d'avant-poste livrés à la tragédie classique française et au chauvinisme entretenu dans le camp classique contre les littératures étrangères, tout simplement à cause de leur caractère étranger. Dans ces combats, Beyle a frayé la voie à la nouvelle littérature. Nul autre n'a infligé des défaites plus sensibles aux écrivains de l'Empire, bien qu'il fût lui-même, à un certain sens, tout à fait un homme de l'Empire. C'est qu'en effet ce qui lui assure une place à part parmi les romantiques, c'est qu'il est le seul des grands écrivains de 1830 qui ait vécu toute l'époque impériale, qui ait vu la bataille de Marengo et l'entrée à Milan, la bataille d'Iéna et l'entrée à Berlin, l'incendie de Moscou et la retraite de Russie, et dont les oeuvres embrassent par conséquent tout le siècle. Lui seul des romantiques de 1830 a conversé avec Napoléon et avec Byron. Il n'est que d'un an plus jeune que No-

guider par la logique „disait-il en mettant un intervalle entre la première syllabe et le reste du mot, mais il souffrait impatiemment que la logique des autres ne fût pas la sienne.“

dier; mais, tandis que celui-ci n'est qu'un héraut dont les fanfares réveillaient les esprits, Beyle, avec sa lance et son drapeau, nous apparaît comme un vrai combattant, comme un hussard romantique, (l'expression est de Sainte-Beuve) capable à lui seul de prendre une ville d'assaut.

L'esprit de Nodier était hanté des souvenirs de la Révolution française — il ne peut se lasser d'en peindre les grands hommes, les victimes, les conjurations etc. — Beyle était fasciné par la carrière brillante et la chute de Napoléon.

Marie Henri Beyle naquit à Grenoble le 23 janvier 1783; il était fils d'un avocat qui appartenait à la haute bourgeoisie du pays. A peine âgé de huit ans, il perdit sa mère et en éprouva une si profonde douleur qu'il ne put jamais s'en consoler. Son père, homme taciturne, ne s'occupait guère de ses enfants et les traitait avec une rigueur extrême. Il confia le jeune Henri à de pauvres abbés que celui-ci ne tarda pas à détester comme des tyrans et des hypocrites. De bonne heure s'éleva entre son père et lui une haine qui ne s'éteignit jamais*).

C'est dans la maison de son grand-père maternel, médecin très célèbre et très cultivé, que l'enfant trouva les seuls plaisirs qu'il goûta dans les premières années de sa vie. Les ordres cruels du père étaient exécutés avec tant de sévérité qu'à quatorze ans Henri n'avait encore que trois camarades. Cet enfant qui portait en lui le germe de la plus profonde originalité, dont le trait fondamental du caractère était une indépendance jalouse, dont le tempérament énergique aspirait aux actions d'éclat et chez qui s'éveilla de bonne heure une sensualité ardente, fut élevé dans une obéissance si stricte que la révolte intérieure la plus violente devait en être la conséquence naturelle. Comme les abbés, ses précepteurs, qui vivaient dans une crainte continuelle de la Révolution et de ses suites, voulaient faire de lui un royaliste et un catholique, il devint révolutionnaire, bonapartiste et libre-penseur dans

*) „Nos parents et nos maîtres, a-t-il dit plus tard, sont nos ennemis naturels quand nous entrons dans la vie.“

le sens le plus large du mot. Mais cette lutte permanente entre la volonté de sa famille et la sienne propre fit naître en lui une défiance générale si profonde qu'il ne put s'en débarrasser de sa vie. Et, à cette crainte d'être trompé ou berné par les autres s'ajouta bientôt la défiance de lui-même et en même temps l'habitude de se tenir toujours sur ses gardes.

Un côté de son caractère s'explique par la province où il est né et où sa famille était établie depuis des siècles. Les habitants du Dauphiné sont vifs, opiniâtres, entêtés, tout aussi différents des Provençaux que des Parisiens. Le Provençal exprime ses sentiments avec feu et avec verve, il jure et tempête quand il est irrité; le Parisien est poli, spirituel, superficiel et brillant. Les caractères du Dauphiné au contraire sont en même temps sérieux et délicats, ils gardent le souvenir d'une injure pour s'en venger, mais ne se répandent jamais eux-mêmes en injures. D'après une tradition de famille, les Beyle étaient originaires d'Italie du côté maternel. La mère de Henri lisait encore Dante et l'Arioste en italien, chose rare alors chez une provinciale et qui nous explique sans doute l'amour particulier de Beyle pour tout ce qui se rattachait à l'Italie. D'ailleurs, jusqu'en 1839, le Dauphiné avait été séparé de la France et avait formé un état politique à moitié italien.

Beyle se figurait aussi que Louis XI qui, comme dauphin, avait gouverné sa province pendant plusieurs années avait communiqué à ses compatriotes quelque chose de son esprit prudent et rusé. Si invraisemblable qu'elle soit, cette supposition ne laisse pas d'être significative.

Le milieu où il grandit accentua encore la défiance, „la peur d'être dupe“ qu'il tenait peut-être du sol natal. Lorsqu'il put jouir enfin de la liberté après laquelle il aspirait depuis si longtemps, je veux dire quand il fut placé dans une école publique,*) une amère déception

*) L'Ecole centrale fondée en 1795 par une loi de la Convention et d'après le plan de Destutt de Tracy.

lui était réservée. Petit de taille, mais d'une constitution robuste, avec des yeux expressifs, le jeune Henri, surnommé par ses nouveaux camarades „la tour ambulante", à cause de sa démarche ferme et assurée et de son corps d'Hercule, était un enthousiaste, malgré le sourire ironique qui voltigeait sur ses lèvres. Il ne trouva pas les camarades gais, aimables et généreux qu'il avait rêvés, mais une bande de jeunes polissons. „Ce désappointement, dit-il à son ami Colomb, (qui fut plus tard son biographe) je l'ai eu à peu près dans tout le courant de ma vie. Je ne réussissais guère auprès de mes camarades; je vois aujourd'hui que j'avais un mélange fort ridicule de hauteur et de besoin de m'amuser. Je répondais à leur égoïsme le plus âpre par mes idées de noblesse espagnole; j'étais navré quand dans leurs jeux ils me laissaient de côté". Qu'on compare cet aveu avec la cruelle déception du jeune Fabrice (dans „la Chartreuse de Parme" de l'année 1839). Quand, dans la bataille de Waterloo, Fabrice demande aux soldats un morceau de pain et qu'on lui répond par une grossière plaisanterie, Beyle écrit: „Ce mot dur et le ricanement général qui le suivit accablèrent Fabrice. La guerre n'était donc plus ce noble et commun élan d'âmes amantes de la gloire qu'il s'était figuré d'après les proclamations de Napoléon". On peut s'imaginer aisément les actes d'égoïsme brutal dont Beyle fut témoin dans ses campagnes militaires, car c'est évidemment avec ses souvenirs qu'il a peint Fabrice. Dès sa jeunesse, il s'était fait une idée trop élevée du sentiment de camaraderie qui doit régner à l'école comme à l'armée.

Vers 1798, il se mit avec zèle à l'étude des mathématiques, pour cette raison bien caractéristique qu'il trouvait dans toutes les sciences l'hypocrisie qu'il abhorrait et qu'il ne la croyait impossible que dans les mathématiques. Ce qui contribua aussi à l'y déterminer, fut la gloire dont se couvrait à ce moment même, en Italie, le jeune Bonaparte, que sa science en artillerie conduisait de victoire en victoire.

Après avoir terminé ses études, il vint à Paris le 10 novembre 1799, le lendemain même du 18 brumaire, avec une lettre de recommandation pour le comte Daru son parent, et comme Pierre Daru avait été nommé, après le coup d'Etat, Secrétaire général de la guerre et Inspecteur des revues, il fit entrer Beyle dans son ministère. Je crois trouver une réminiscence de cette situation dans le poste qu'occupe Julien chez le comte de la Mole (dans „Rouge et Noir"). Colomb raconte que l'un des premiers jours, comme Daru lui dictait une lettre, Beyle, distrait, écrivait cela avec deux „l" et que Daru lui fit à ce sujet, tout en le plaisantant, une observation néanmoins humiliante. Ce trait se retrouve également dans „Rouge et Noir". Pourtant Daru était un protecteur infiniment plus délicat et plus aimable que Monsieur de la Mole, et il ne perdit jamais de vue son jeune protégé. C'est un pur hasard que cet homme qui s'entendait si bien à l'administration de l'armée, qui possédait un non moindre talent littéraire, et qui, par sa traduction d'Horace comme par ses ouvrages historiques, se tenait au centre du mouvement littéraire de l'Empire, eût à ses côtés, presque dans toutes ses campagnes, l'un des fondateurs de la nouvelle école. Naturellement il ne s'en doutait pas plus à cette époque que Beyle lui-même. Lorsque Daru et son jeune frère eurent préparé sous le ministère Carnot, la mémorable campagne d'Italie et eurent reçu l'ordre de rejoindre l'armée, ils invitèrent Beyle à les accompagner, sans pouvoir toutefois lui donner de situation déterminée. Beyle, alors âgé de dix-sept ans, mais robuste et enthousiaste, qui ne rêvait que grandes actions et admirait le premier Consul, ne se fit pas prier. Il partit pour Genève emportant dans ses malles quelques auteurs originaux et, pour la première fois, enfourcha un cheval que Daru avait laissé pour lui et le 22 mai, deux jours après Napoléon, il franchit le Saint-Bernard. Il arriva au commencement de juin à Milan, la ville où il devait apprendre à jouir de la vie, et qui devait occuper une si grande place dans ses oeuvres. Il

fut témoin de l'allégresse générale qui accueillit la nouvelle des défaites autrichiennes, et il prit part, comme volontaire, à la bataille de Marengo.

Après avoir été quelques mois occupé dans les bureaux de l'administration militaire, il entra, comme maréchal des logis au 6e régiment de dragons, ainsi que le rappelle une curieuse remarque du cinquième chapitre de „Rouge et Noir". A Romanego il fut nommé sous-lieutenant et, bientôt après, aide de camp du général Michaud. Dans tous les combats qui suivirent, surtout à Castel-Franco, il se distingua par sa bravoure aussi bien que par le zèle et l'exactitude avec lesquels il s'acquitta des missions qui lui avaient été confiées.

Il est facile de se faire une idée des sentiments qui animaient le jeune Beyle à Marengo d'après l'enthousiasme puéril qu'il prêta plus tard à Fabrice del Dongo à la bataille de Waterloo. Cette peinture de Fabrice n'est incontestablement si parfaite que parce qu'elle est une reproduction fidèle des aventures personnelles de l'auteur. Beyle conserva le souvenir de tout le temps qui s'écoula depuis le jour où il franchit les Alpes jusqu'au jour où il quitta l'armée après la paix d'Amiens, comme d'un temps de bonheur sans mélange, d'impressions romantiques les plus diverses, d'entreprises téméraires; ce fut toujours pour lui le temps de son premier duel, de ses premières aventures amoureuses, de la poésie des camps et des salons, dans ce beau pays où les libérateurs étrangers étaient salués avec enthousiasme par un peuple insouciant et prompt à l'exaltation.

Il revint à Grenoble, dans sa famille qu'il retrouva telle qu'autrefois, respectant tout ce qu'il méprisait et abhorrant tout ce qu'il admirait; mais, après quelques scènes intimes violentes, il obtint la permission d'aller à Paris. Là il étudia Montaigne, Montesquieu et les philosophes du XVIIIe siècle particulièrement Cabanis et de Tracy qu'il connut mieux beaucoup plus tard, mais dont l'„Idéologie" l'avait déjà, dès sa première jeunesse, extrêmement passionné. Il se mit en outre à apprendre l'anglais.

Cette vie calme d'études prit fin au bout de quelques années, quand Beyle s'éprit à Grenoble d'une jolie actrice qui répondit à ses avances. Celle-ci ayant été appelée à Marseille, il l'y suivit et, pour ne pas se séparer d'elle, entra en qualité de commis dans une grande maison d'importation. Pendant l'année que dura sa passion il se sentit heureux sur son rond de cuir. Mais, lorsque son amante se maria subitement avec un Russe, il revint à Paris et accompagna une seconde fois Martial Daru à l'armée. Il abandonna les travaux littéraires qu'il avait repris et, après avoir assisté à la bataille d'Iéna et à l'entrée à Berlin, fut nommé Intendant des Domaines impériaux du duché de Brunswick. Dans les deux années qui suivirent il apprit un peu d'allemand et s'initia à la littérature allemande, mais se fit surtout remarquer par l'excès de son zèle. Au lieu d'une contribution de guerre de cinq millions, il en exigea une de dix millions. C'est ce qu'on appelait alors avoir „le feu sacré.“ Lorsque l'empereur en eut connaissance, il se contenta de dire: c'est bien. Mais, en une autre circonstance Beyle se comporta d'une manière plus honorable qui lui concilie davantage notre sympathie. En 1809, on l'avait laissé dans une petite ville allemande avec des approvisionnements et des malades. Aussitôt le départ de la garnison, les habitants sonnèrent le tocsin pour piller les vivres et attaquer l'hôpital. Les officiers perdaient déjà la tête; Beyle donna des armes aux malades et aux blessés qui pouvaient quitter le lit, transforma les fenêtres en meurtrières, fit une sortie et dispersa les assiégeants.

Il suivit l'armée à Vienne, assista aux délibérations qui précédèrent le mariage de Napoléon avec Marie-Louise, fut nommé Inspecteur du Mobilier de la Couronne, eut à ce titre ses entrées à la cour et fut même présenté à l'impératrice.

Après un nouveau séjour à Milan, il obtint en 1812 l'autorisation de prendre part à la campagne de Russie. Son goût aventurier avait été sans doute déjà plus que

satisfait dans les premières guerres. Quand les roues de sa voiture passaient sur les entrailles des cadavres il en avait ressenti de la douleur et du dégoût, il avait alors aspiré au retour, et, pour se distraire de ce lamentable spectacle, s'était fait venir des oeuvres poétiques. Pourtant la guerre l'attirait toujours de nouveau. Lorsque la Grande Armée passe le Niémen, nous le voyons étudier la physionomie et le tempérament des différents peuples et faire de profondes observations ethnologiques qu'il utilisera plus tard dans ses romans. Mais à Smolensk il déclare avoir fait suffisamment d'expériences; il écrit de là: „Comme l'homme change! Cette soif de voir que j'avais autrefois s'est tout à fait éteinte; depuis que j'ai vu Milan et l'Italie, tout ce que je vois me rebute par la grossièreté. Croirais-tu que, sans rien qui me touche plus qu'un autre, je suis quelquefois sur le point de verser des larmes? Dans cet océan de barbarie, pas un son qui réponde à mon âme! Tout est grossier, sale, puant, au physique comme au moral. Je n'ai eu un peu de plaisir qu'en me faisant faire de la musique sur un petit piano discord, par un être qui sent la musique, comme moi la messe. L'ambition ne fait plus rien sur moi; le plus beau cordon ne me semblerait pas un dédommagement de la boue où je suis enfoncé. Je me figure les hauteurs que mon âme — (composant des ouvrages, entendant Cimarosa et aimant Angela, sous un beau climat) — que mon âme habite, comme des collines délicieuses; loin de ces collines, dans la plaine sont des marais fétides; j'y suis plongé . . .

„Croirais-tu que j'ai un vif plaisir à faire des affaires officielles qui ont rapport à l'Italie? J'en ai trois ou quatre qui, même finies, ont occupé mon imagination comme un roman.“

Cette double nature de Beyle, ce besoin d'occuper son imagination et en même temps d'agir, se fait sentir dans son journal de Moscou. Il écrit pendant l'incendie: „L'incendie s'approchait rapidement de la maison que nous avions quittée. Nos voitures restèrent cinq ou six

heures sur le boulevard. Ennuyé de cette inaction, j'allai voir le feu et m'arrêtai une heure ou deux chez Joinville (intendant militaire) . . . nous bûmes trois bouteilles de vin qui nous rendirent la vie. J'y lus quelques lignes d'une traduction anglaise de „Paul et Virginie," qui, au milieu de la grossièreté générale, me rendit un peu de vie morale."

Pendant la retraite de Russie, Beyle fut nommé directeur général des approvisionnements pour les trois places de Minsk, Witebsk et Mohilew. A Orcha, il rendit des services particuliers à l'armée en lui procurant des vivres pour trois jours, les seuls qu'elle reçut de Moscou à la Bérésina. Son sang-froid ne l'abandonna jamais en ces tristes circonstances. On a souvent raconté qu'en l'un des pires jours de cette fameuse Retraite il se présenta rasé et élégamment vêtu chez Daru qui lui en fit compliment: „Vous avez fait votre barbe, Monsieur, lui dit Daru, vous êtes un homme de coeur." Il perdit tout en Russie: chevaux, voitures, bagages, trésors et même l'argent qu'il avait emporté par précaution. A son départ, sa soeur avait remplacé tous les boutons d'un de ses pardessus par des pièces d'or qu'elle avait soigneusement recouvertes d'étoffe. Elle lui demanda au retour si cet or lui avait été utile. Il se souvint à peine que, près de Wilna, il avait donné cet habit, comme défroque, à l'un de ses domestiques.

Ce trait n'est pas insignifiant chez Beyle qui était aussi diplomate que poète, à la fois très prudent et très distrait.

A Paris, Beyle reprit son ancienne situation, suivit le quartier général de l'empereur à Mayence, Erfurth, Lützen et Dresde et fut nommé Intendant Général de Silésie. De là, sa santé s'étant affaiblie, il se retira sur les bords du lac de Côme où ses voeux s'étaient toujours portés comme vers une île bienheureuse et où une douce oisiveté remplissait les moments que lui laissait un heureux amour. Il revint à la vie active en 1814, mais, avec la chute de

Napoléon, sa carrière politique se trouva terminée. Il perdit son emploi, ses revenus, ses espérances, sans se plaindre et même avec une certaine sérénité; il prit congé du passé avec un calme tout philosophique et ne fut plus à partir de ce moment qu'artiste, cosmopolite, dilettante et écrivain.

De 1814 à 1821 il habita, avec une seule interruption, sa chère ville de Milan. Il ne l'abandonna même pas pendant les Cent-Jours, parce qu'il considérait la cause de Napoléon comme perdue. Passionné pour la musique et les chants de l'Italie, il passa de délicieuses soirées au théâtre de la Scala et, dans les cercles aristocratiques de la ville, dans la maison du comte Porro comme dans la loge de Ludovic de Brême, il fit la connaissance des poètes et des héros de la liberté de l'Italie: Silvio Pellico, Manzoni etc., de plus, d'illustres étrangers: Byron, Madame de Staël, A. G. Schlegel et en général d'un grand nombre de talents éminents d'Angleterre et d'Allemagne. Il fut arraché subitement à une liaison amoureuse où, depuis plusieurs années, il avait trouvé le parfait bonheur, lorsque dans l'été de 1821 la police autrichienne, le soupçonnant à tort de carbonarisme, le bannit de la ville.

Il vint à Paris tout abattu, et, sous le coup de sa cruelle séparation d'avec la femme qu'il aimait le plus, il commença son livre célèbre: „De l'amour“ Jusqu'ici il n'avait publié (sous des pseudonymes différents) que des Vies de Haydn et de Mozart, qui ne sont cependant que des remaniements d'ouvrages allemands et italiens sur les mêmes sujets, et en outre une „Histoire de la Peinture en Italie „dédiée en termes respectueux et enthousiastes à l'exilé de Sainte-Hélène. Aucun de ces livres n'avait excité la moindre curiosité; le dernier pourtant valut à l'auteur l'amitié du philosophe de Tracy. Beyle qui, au commencement, s'était senti solitaire à Paris, parce qu'une partie de ses amis étaient bannis et que les autres, en rampant aux pieds des nouveaux maîtres de la France ne lui inspiraient plus que du mépris, prit contact, chez de

Tracy, avec la fleur de la bonne société de son époque: La Fayette, Ségur, Benjamin Constant, pendant que d'un autre côté il rencontrait dans les salons, surtout dans celui de la célèbre chanteuse Giuditta Pasta, les jeunes écrivains de la nouvelle génération: Mérimée, Jacquemont etc. De 1821 à 1830, Beyle habita Paris et ne fit que quelques voyages en Angleterre et en Italie. De 1830 jusqu'à sa mort, il occupa une sinécure comme consul en Italie, d'abord un an à Trieste, puis, quand l'Autriche eut refusé l'exequatur, à Civitta-Vecchia; mais il vécut en grande partie à Rome, sous le ciel qu'il avait toujours rêvé, au milieu du peuple qu'il avait toujours aimé. Cependant il s'ennuya extrêmement dans sa solitude et son inactivité. Pour ses compatriotes qui allaient le visiter et qu'il jugeait hommes d'esprit, il se fit un cicerone aimable et intéressant; il ne cessa jamais de regretter Paris, bien que, ancien soldat de Napoléon pourtant, il ne se considérât plus comme Français depuis que Louis-Philippe, en 1840, avait cédé à l'Europe, sans tirer l'épée, dans la question d'Orient. Dans les dernières années de sa vie il était maladif. Il mourut subitement, pendant un séjour à Paris, d'une attaque d'apoplexie.*)

— —

* Conformément à sa dernière volonté qui indique bien le charme qu'avaient pour lui les souvenirs de Milan, l'inscription suivante a été gravée sur son tombeau au cimetière Montmartre:

Arrigo Beyle
Milanese
scrisse
amo
visse
ann. LIX. M. II.
mori. IL. XXIII marzo.
M D C C C X L II.

## Chapitre XIX.

# Beyle (suite).

Beyle est sans contredit l'un des esprits les plus complexes de cette époque féconde. Le trait essentiel qui le sépare des autres romantiques français est qu'il descend en ligne directe du XVIII^e siècle, particulièrement de sa philosophie rationaliste et sensualiste; de plus, on cherche en vain, même dans sa jeunesse, une trace du respect qu'affectent en général les romantiques pour les traditions religieuses. Il resta toute sa vie un adversaire irréconciliable de tout ce qui, dans la révolution romantique, était en contradiction avec l'esprit du XVIII^e siècle. Il n'a jamais subi la moindre influence de Chateaubriand ou de Madame de Staël*) — (il n'imita ni la couleur de l'un ni l'éloquence de l'autre) — de Chénier, de Hugo ou de Lamartine, car il n'avait pas le sens de la mesure et ne possédait pas le don du lyrisme et du pathétique. Les romantiques qu'il admirait n'étaient pas des romantiques français, et son attachement à Condillac et à Helvétius, que tous les romantiques dédaignaient, fut inébranlable même dans un temps où tout le monde les condamnait. Beyle fut

*) Il dit de „Corinne“: „Je ne parle pas du vulgaire né pour admirer le pathos de „Corinne“; les gens un peu délicats ont ce malheur bien grand au XIX^e siècle: quand ils aperçoivent de l'exagération, leur âme n'est plus disposée qu'à inventer de l'ironie“. — Il nous faut voir sans doute aussi une allusion au „Génie du Christianisme“ et aux „Martyrs“ de Chateaubriand dans les lignes suivantes: „Je serais ennuyeux comme un faiseur de prose poétique . . . A moins de faire de la prose poétique qui ne compte pas . . . Je demande pardon pour le parler net et tranchant, je pourrais dire les mêmes choses en beau style néologique et moral, mais . . .“

et resta un athée passionné, je veux dire que dans son incrédulité il y eut toujours une sorte de haine contre cet „être“ à qui il ne croyait pas; il ne pouvait concevoir les terreurs auxquelles l'homme est soumis et exprimait sa colère dans ces mots d'un pessimisme farouche, sous une ironie affectée: „Ce qui excuse Dieu, c'est qu'il n'existe pas“. Il ne manque jamais l'occasion d'exhaler son indignation contre les croyances religieuses quelles qu'elles soient. Quand il écrit „sa seule vraie religion“, il ajoute aussitôt entre parenthèses: „celle du lecteur“; quand il parle de la morale chrétienne, il la réduit à cette défense: „ne mange pas de truffes, de peur des crampes d'estomac“.

Dans sa morale (comme dans sa vie privée) Beyle est un épicurien déclaré. Il ne reconnait d'autres mobiles, même à ce qu'on appelle les actions héroïques, que l'égoïsme, la poursuite du plaisir, et l'appréhension de la douleur. Il croit, par exemple, que la crainte du mépris de soi-même est suffisante pour déterminer un homme à se jeter à l'eau pour en sauver un autre (voir dans sa Correspondance une lettre très intéressante du 28 décembre 1829). Il ne compte comme actes vertueux que ceux qui sont difficiles à exécuter, mais qui sont utiles aux autres.

Il est exclusivement psychologue, soit qu'il observe et recueille des notes dans ses voyages, qu'il remue les vieilles chroniques ou qu'il écrive ses romans. Il étudia continuellement l'âme humaine et fut l'un des premiers parmi les modernes qui considérèrent l'histoire, au point de vue scientifique, comme un problème psychologique. Mais, conformément à sa théorie du bonheur, il réduisit la science de l'homme à la science du bonheur.*) Toutes ses pensées évoluent donc autour de ce point capital. Le caractère est, selon lui, l'habitude de chercher le bonheur; il préférait les Italiens aux autres peuples, parce qu'ils

*) L'homme est, pour lui, un être qui „part tous les matins pour la chasse du bonheur.“

lui paraissaient, hommes comme femmes, aller plus directement au bonheur.

Nature indépendante, originale, passionnée, Beyle regardait l'indépendance comme la première condition du bonheur. La même note se retrouve dans toutes ses oeuvres avec le même avertissement : sois méfiant, ne crois que ce qui te plaît à toi-même, et commence toujours par te dire que ton voisin est payé pour te débiter des mensonges.

Le reproche qu'il ne cesse d'adresser aux Français est qu'ils sont trop vaniteux pour être véritablement heureux, ou mieux qu'ils ne peuvent concevoir de plaisirs plus élevés que ceux de la vanité vulgaire. Le Français fera juger son bonheur par autrui et dira volontiers à son voisin : veuillez m'apprendre si j'ai du plaisir, si je suis heureux, parce qu'il n'ose pas trancher lui-même la question. Le respect ou la crainte de l'opinion publique, voilà le sentiment dominant en France. Beyle ne craint rien tant au contraire que de ressembler aux autres, et, à force de vouloir être lui-même, il en vient à exprimer toutes sortes d'idées bizarres. Tout en se moquant continuellement du qu'en dira-t-on, en aimant et en glorifiant la franchise, il ne cessait de s'observer lui-même et de s'imposer le devoir de braver les autres et, à l'occasion, de se venger des autres. Dans cette opposition permanente aux idées bourgeoises et étroites se trouve le vrai romantisme. Ce qui n'est pas moins romantique chez Beyle, c'est que, quoiqu'il prêchât le naturel, il aima toute sa vie à se cacher sous des pseudonymes, à se travestir, à mystifier ses lecteurs en dissimulant ses idées et ses expériences personnelles sous un amas confus de draperies et de déguisements.

Il avait été habitué dès son enfance à se replier sur lui-même ; après la mort de sa mère il avait dû concentrer dans son coeur ses sentiments débordants, et il se croyait par conséquent différent des autres et même supérieur aux autres, mais sa supériorité n'était, à ses yeux, qu'une

simple différence.*) Il savait qu'étant ainsi fait il n'avait pas à compter sur la sympathie générale, pas plus qu'il ne pouvait espérer être compris de tous. C'est pourquoi il voudrait tant pouvoir écrire dans une „langue sacrée“ intelligible seulement pour quelques-uns, et va jusqu'à désirer „un lecteur unique, unique dans tous les sens“. Ainsi s'explique la dédicace de „La Chartreuse de Parme“: To the happy few (à un petit nombre d'heureux). Ainsi s'explique également chez Beyle ce désir constant de se travestir et de s'effacer. Il ne se contente pas de publier toutes ses oeuvres sous des pseudonymes; dans le cours d'un même livre il prend différents noms, sans parler de celui de Stendhal qui, vraisemblablement, se rattache à la petite ville prussienne Stendal, lieu natal de Winkelmann. Toute opinion dont il ne veut pas assumer la responsabilité, toute anecdote qui éclairerait sa vie privée, il l'expose sous les noms d'Albéric, de Lisio, ou de „l'aimable colonel“ un tel. Il se prête autant de situations que de noms: il est tantôt officier de cavalerie, tantôt commis-voyageur, tantôt marchand de fer, tantôt douanier, tour à tour homme et femme, noble et roturier, Anglais et Italien. Il se serait volontiers servi de la langue des chiffres pour les initiés. Il y avait évidemment dans ces efforts qu'il faisait pour dépister toutes les recherches quelque chose de la discrétion mystérieuse du diplomate, mais il y avait aussi une crainte exagérée de la police qui allait presque jusqu'au délire de la persécution. Beyle avait, en effet,

---

*) Beyle écrit dans une lettre datée de Sagan (Silésie) le 16 Juillet 1813: „Cette prétendue supériorité, si elle n'est que de quelques degrés, vous rendra aimables, vous fera rechercher et vous rendra les hommes nécessaires: voyez Fontenelle. Si elle est plus grande, elle rompt tout rapport entre les hommes et vous. Voilà la malheureuse position de l'homme soi-disant supérieur, ou, pour mieux dire, différent: c'est là le vrai terme. Ceux qui l'environnent ne peuvent rien pour son bonheur; les louanges de ces gens là me feraient mal au coeur au bout de vingt-quatre heures et leurs critiques me feraient de la peine.“

connu dans sa jeunesse la police de Napoléon et celle de l'Autriche, et il avait toujours peur que ses lettres ne fussent prises et ouvertes. Il ne signait donc jamais de son nom véritable une lettre privée. Je trouve dans sa Correspondance plus de soixante pseudonymes différents, les plus étranges comme les plus vulgaires: Conickphile, Arnolphe. C de Seyssel, Chopin d'Ornoville, Toricelli, François Durand etc.; il se dit tantôt capitaine, tantôt marquis, tantôt ingénieur, ou bien signe de son âge, du nom de sa rue, du numéro de sa maison. Il appelle Grenoble Cularo, Civita-Vechia Abeille etc.; il s'amuse à ajouter à son nom fictif un nom de lieu déterminé: Théodore Bernard (du Rhône); il signe du nom d'Olagnier, de Voiron (Isère) une pétition adressée au gouvernement de juillet pour demander qu'un nouveau blason soit créé pour la France. Il éprouve tant de plaisir à ces travestissements que le vers d'Horace „odi profanum vulgus „exprime pour lui une condition du bonheur. Quelle conception se fait-il donc du bonheur et où le place-t-il? Dans les actions périlleuses et téméraires et dans l'amour-passion. Le frisson que l'on éprouve lorsqu'on expose sa vie pour un homme ou pour une cause, ou dans l'ivresse de l'amour, voilà ce qui donne à la vie sa valeur. Quand, dans l'Introduction de „La Chartreuse de Parme", Beyle parle de Milan, il fait les réflexions suivantes: „Le départ du dernier régiment de l'Autriche marqua la chute des idées anciennes; exposer sa vie devint à la mode. On vit que, pour être heureux après des siècles d'hypocrisie et de sensations affadissantes, il fallait aimer quelque chose d'une passion réelle, et savoir dans l'occasion, exposer sa vie." L'amour de la guerre et l'amour de la femme — (Monsieur Faguet dit: l'adoration de l'énergie et l'adoration de la volupté (Revue de Deux Mondes 1er février 1892) — ne sont chez Beyle que des formes différentes d'une même passion à laquelle il ramène tout et où il se révèle tout à fait poète: l'amour du „divin imprévu".

Il n'est pas nécessaire d'expliquer comment, dans la

guerre telle que la faisait Napoléon, Beyle trouvait la satisfaction de cette passion; d'un autre côté, lui-même nous dit quelle impression de volupté produisaient sur lui l'Italie et surtout les femmes de l'Italie. Dans une lettre écrite de Milan le 4 septembre 1820, il s'exprime de la manière suivante: „Comme j'ai passé quinze ans à Paris, ce qui m'est le plus indifférent au monde, c'est une jolie femme française. Et souvent mon aversion pour le vulgaire et l'affecté m'entraîne au-delà de l'indifférence. Si je rencontre une jeune femme française et que, par malheur, elle soit bien élevée, je me rappelle sur-le-champ la maison paternelle et l'éducation de mes soeurs. Je prévois tous ses mouvements et jusqu'aux plus fugitives nuances de ses pensées. C'est ce qui fait que j'aime beaucoup la mauvaise compagnie, où il y a plus d'imprévu. Autant que je me connais, voilà la fibre sur laquelle les hommes et les choses d'Italie sont venus me frapper.

1⁰ Les femmes.

Qu'on juge de mes transports, quand j'ai trouvé en Italie, sans qu'aucun voyageur m'eût gâté le plaisir en m'avertissant, que c'était précisément dans la bonne compagnie qu'il y avait le plus d'imprévu. Ces génies singuliers ne sont arrêtés que par le manque de fortune et par l'impossible; s'il y a encore des préjugés, ce n'est que dans les basses classes."

Ce que Beyle aime donc par-dessus tout, c'est l'énergie*) poussée à l'extrême dans l'action comme dans le sentiment, qu'il la rencontre chez un général invincible, ou chez une femme dominée par l'amour. C'est pourquoi, lui, le railleur froid et sec, il adore littéralement Napoléon;**) c'est pourquoi aussi il aime la Milanaise; c'est pourquoi enfin il comprend et peint l'Italie du XV^e^ et du XVI^e^ siècle beaucoup mieux que celle des

*) „Ce peuple, dit-on, est féroce, s'écrie Beyle, en parlant de la canaille de Rome; tant mieux! il a de l'énergie."

**) Dans une lettre qu'il écrivit pour Byron, mais qu'il ne lui envoya pas, Beyle appelle Napoléon: „le héros que j'ai adoré", et dans une lettre du 10 Juillet 1818, il emploie la

temps modernes. Pendant longtemps il eut l'idée, bien significative, d'écrire une „Histoire de l'énergie en Italie, et l'on peut dire que tous ses ouvrages qui se rapportent à l'Italie et pour lesquels il mit à contribution de vieux manuscrits, renferment la psychologie de l'énergie italienne.

Une indication suffit pour montrer que le même amour du „divin imprévu", qui avait poussé Beyle à prendre part aux guerres de l'Empire fit de lui, plus tard, un voyageur, un émigré, un cosmopolite.

Dans une lettre où il annonce qu'il a reçu l'ordre de partir et de briser ainsi les liens d'amour qui l'enchaînent, il parle du plaisir qu'il ressent involontairement „dès qu'il s'agit de voyager pour voir du nouveau".

L'amour du „divin imprévu", ou mieux encore l'instinct supérieur qui attirait Beyle vers la femme et était cause qu'il aimait plus ardemment que d'autres, se révèle de même dans cet amour passionné pour la musique et les arts plastiques qui fit de lui un enthousiaste, un dilettante, un cicerone et un biographe. Il aima Cimarosa et Correggio, Arioste et Byron, comme on aime une femme. Ses rapports avec Byron par exemple sont intéressants à ce point de vue. En public il le juge sévèrement sans se départir vis-à-vis de lui de sa fierté, disputant avec lui sur Napoléon, etc. Il ne répondit même pas à la lettre si courtoise que Byron lui adressa sept ans après leur première rencontre, parce qu'il trouvait en lui (dans son éloge de Walter Scott) de l'hypocrisie. Mais, quand il parle sincèrement, à l'occasion de sa première entrevue avec Byron, voici comment il s'exprime: „Je raffolais alors de Lara. Dès le second regard je ne vis plus lord Byron tel qu'il était réellement, mais tel qu'il me semblait que devait être l'auteur de Lara. Comme la conversation languissait, Monsieur de Brême chercha à me faire parler; c'est ce qui m'était impossible, j'étais rempli de timidité et de

seule expression lyrique peut-être qui se trouve dans ses 20 volumes: „O Sainte-Hélène! roc désormais si célèbre, tu es l'écueil de la gloire anglaise."

tendresse. Si j'avais osé, j'aurais baisé la main de lord Byron en fondant en larmes . . . Par tendresse, j'eus la sottise de lui conseiller de prendre un fiacre etc*) . . ."

D'autres que Beyle ont aimé la guerre, les voyages, les femmes et l'art. Mais ce qu'il y a de particulier en lui et de tout à fait moderne, c'est le don de se raisonner au milieu de l'action et sous l'influence de la passion. Il ne cesse de s'observer lui-même, il se tâte toujours le pouls pour ainsi dire; il explique tout ce qui se passe en lui avec un sang-froid qui ne l'abandonne jamais et en tire des conclusions générales. Qu'on le suive dans le feu d'une bataille. Il écrit pendant la canonnade de Bautzen: „Nous voyons fort bien, de midi à trois heures, tout ce qu'on peut voir dans une bataille, c'est-à-dire rien. Le plaisir consiste à ce qu'on est un peu ému par la certitude qu'on a que là se passe une chose qu'on sait être terrible. Le bruit majestueux du canon est pour beaucoup dans cet effet . . . Si le canon produisait le bruit aigu du sifflet, il me semble qu'il ne donnerait pas tant d'émotion. Je sens bien que le bruit du sifflet deviendrait terrible mais jamais si beau que celui du canon."

Une autre fois il écrit un chapitre sur „la naissance de l'amour": „Voici ce qui se passe dans l'âme:

1⁰ L'admiration.

2⁰ On se dit: Quel plaisir de lui donner des baisers, d'en recevoir, etc.!

3⁰ L'espérance.

On étudie les perfections . . . Même chez les femmes les plus réservées, les yeux rougissent au moment de l'espérance; la passion est si forte, le plaisir si vif, qu'il se trahit par des signes frappants.

4⁰ L'amour est né.

Aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible, un objet aimable et qui nous aime.

*) Beyle: Racine et Shakespeare (Lord Byron en Italie); Correspondance inédite, I p. 273. II. p 71

5° La première cristallisation commence.

On se plaît à orner de mille perfections une femme de l'amour de laquelle on est sûr; on se détaille tout son bonheur avec une complaisance infinie . . . Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures, et voici ce que vous trouverez.

Aux mines de sel de Saltzbourg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif.

Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.

Un voyageur parle de la fraîcheur des bois d'orangers à Gênes, sur le bord de la mer, durant les jours brûlants de l'été : quel plaisir de goûter cette fraîcheur avec elle ! . . .

Ce phénomène, que je me permets d'appeler la cristallisation, vient de la nature qui nous commande d'avoir du plaisir et qui nous envoie le sang au cerveau, du sentiment que les plaisirs augmentent avec les perfections de l'objet aimé, et de l'idée : elle est à moi. Le sauvage n'a pas le temps d'aller au delà du premier pas. Il a du plaisir, mais l'activité de son cerveau est employée à suivre le daim qui fuit dans la forêt, et avec la chair duquel il doit réparer ses forces . . .

Un homme passionné voit toutes les perfections dans ce qu'il aime; cependant l'attention peut encore être distraite, car l'âme se rassasie de tout ce qui est uniforme, même du bonheur parfait.

Voici ce qui survient pour fixer l'attention :

6° Le doute naît.

Après que dix ou douze regards, ou toute autre série d'actions qui peuvent durer un moment comme plusieurs

jours, ont d'abord donné et ensuite confirmé les espérances, . . . l'amant demande des assurances plus positives, et veut pousser son bonheur.

On lui oppose de l'indifférence, de la froideur ou même de la colère, s'il montre trop d'assurance . . . et ainsi il arrive à douter du bonheur qu'il se promettait; il devient sévère sur les raisons d'espérer qu'il a cru voir.

Il veut se rabattre sur les autres plaisirs de la vie, il les trouve anéantis. La crainte d'un affreux malheur le saisit, et avec elle l'attention profonde.

7⁰ Seconde cristallisation.

Alors commence la seconde cristallisation, produisant pour diamants des confirmations à cette idée:

Elle m'aime.

A chaque quart d'heure de la nuit qui suit la naissance des doutes, après un moment de malheur affreux, l'amant se dit: „Oui, elle m'aime;“ et la cristallisation se tourne à découvrir de nouveaux charmes; puis le doute à l'oeil hagard s'empare de lui, et l'arrête en sursaut. Sa poitrine oublie de respirer; il se dit: „Mais est-ce qu'elle m'aime?“ Au milieu de ces alternatives déchirantes et délicieuses, le pauvre amant sent vivement: „Elle me donnerait des plaisirs qu'elle seule au monde peut me donner.“

Il existe peu d'analyses aussi délicates et aussi profondes de la passion, et les meilleurs critiques de Beyle, Taine et Bourget, ont pu très justement comparer ces explications des phénomènes psychiques de la passion avec la troisième partie de l'Ethique de Spinosa: „De affectibus.“ C'est que dans le soldat, l'administrateur, le diplomate et l'amant qu'était Beyle, il y avait aussi un grand philosophe qui aimait à analyser les sentiments pour en étudier les éléments, et à montrer comment l'harmonie de la pensée et de la vie sensitive donne aux individus leur caractère original. L'énergie des sentiments ne l'intéressait pas moins que leurs différentes combinaisons; il cherchait dans les races et les climats l'explication des caractères; il esquissait une psychologie des peuples et,

sans suivre une méthode scientifique rigoureuse, se sentait cependant sollicité à étudier et à peindre des états d'âme, en se servant de toutes les données de la science moderne. Ses romans sont remplis de chiffres et d'indications précises. Il peint un jour la visite d'un roi dans une petite ville, son entrée triomphale, les Te Deum et les nuages d'encens dans l'église, les salves d'artillerie et de mousqueterie au dehors, et il ajoute: „Une telle journée défait l'ouvrage de cent numéros de journaux jacobins". Dans un autre endroit un conspirateur exilé raconte que „la révolution à la tête de laquelle il s'est trouvé n'a pas réussi uniquement parce qu'il n'a pas voulu faire tomber trois têtes et distribuer à ses partisans sept à huit millions qui se trouvaient dans une caisse dont il avait la clef.

„Ma foi, dit Julien, qui veut la fin veut les moyens; si j'avais quelque pouvoir je ferais pendre trois hommes pour sauver la vie à quatre."

Il est manifeste que pour Beyle le bonheur de l'homme réside dans la claire conscience qu'il a de lui-même. Aussi le but de tous ses efforts était-il d'arriver à la clarté sur lui-même et sur le mécanisme de l'âme humaine en général. Il pensait que le contact du monde, l'amour, le bonheur aiguise le jugement, et il était persuadé, par contre, que l'homme est surtout malheureux quand il ne se connaît pas. Il écrit dans une lettre datée de Moscou ces lignes très caractéristiques: „Maintenant ton bonheur doit te ramener naturellement aux principes du pur bélisme*) — Je lisais les Confessions de Rousseau il y a huit jours. C'est uniquement faute de deux ou trois principes de bélisme qu'il a été si malheureux. Cette manie de voir des devoirs et des vertus partout a mis de la pédanterie dans son style et du malheur dans sa vie. Il se lie avec un homme pendant trois semaines: crac, les devoirs de l'amitié etc. Cet homme ne songe plus à lui après deux ans; il cherche à cela une explication

*) Idées, principes particuliers à Beyle.

noire. Le bélisme lui eût dit: deux corps se rapprochent, il naît de la chaleur et une fermentation, mais tout état de cette nature est passager. C'est une fleur dont il faut jouir avec volupté.“ Il y a là une science consommée de la vie qui révélerait un rare équilibre intellectuel, si la vie de Beyle avait été conforme à ces principes. Mais bien qu'enclin naturellement à une sensualité fougueuse, — (il rebuta par son cynisme, devenu chez lui une habitude, George Sand qu'il rencontra avec Musset en Italie) — et bien que, comme penseur, il fût comme il l'exigeait du vrai philosophe, clair, sec, rude et affranchi de toute illusion, (il disait que la banque est la meilleure école du philosophe) il y avait pourtant sous ce tempérament énergique et sous cette sèche logique une sensibilité artistique féminine aussi vive peut-être que chez Rousseau et qu'il conserva jusqu'à la fin de sa vie. Il écrivait deux ans avant sa mort: „Ma sensibilité devient excessive; ce qui ne fait qu'effleurer les autres me blesse jusqu'au sang; tel j'étais en 1799, tel je suis encore en 1840. Mais j'ai appris à cacher tout cela sous de l'ironie imperceptible au vulgaire.“ Rarement on vit un homme unir à un tel amour pour la vérité brutale plus de prudence et de circonspection; rarement on vit un homme si franc et en même temps si masqué, animé d'une telle haine contre l'hypocrisie et cependant si peu ouvert lui-même.

## Chapitre XX.

## Beyle (suite).

Le seul ouvrage important que Beyle ait publié avant 1830, c'est le roman „Armance“ (1827), qui n'obtint guère de succès et dont le héros, un jeune homme de grand

talent, rend son amante malheureuse parce qu'il souffre d'une maladie physique et intellectuelle qu'on ne nous décrit pas, mais que nous nous représentons semblable à celle dont souffrirent Swift et Kierkegaard.

L'année 1830 marque aussi dans la carrière littéraire de Beyle le commencement d'une nouvelle époque. Dans cette année il écrit ou, du moins, ébauche ses deux grands romans: „Rouge et Noir", qui parut en 1831, et „La Chartreuse de Parme" qui, achevée seulement en 1839, fut publiée en même temps que la plus grande de ses chroniques italiennes, „L'Abbesse de Castro". Ces romans peignent l'époque qui suivit la chute de Napoléon et sont écrits tous deux dans le même esprit. On pourrait leur donner comme épigraphe le passage suivant de l'introduction aux „Confessions d'un Enfant du Siècle" de Musset: „Quand les enfants parlaient de gloire on leur disait: faites-vous prêtres; quand ils parlaient d'ambition: faites-vous prêtres."*)

L'action de „Rouge et Noir" se passe en France, celle de „La Chartreuse de Parme" en Italie; dans les deux romans le personnage principal est un jeune homme secrètement enthousiaste de Napoléon et qui aurait été heureux de pouvoir se distinguer sous son règne, mais qui, après la chute de l'empereur, ne peut plus percer et „faire son chemin" que par l'hypocrisie et par conséquent déploie dans ce vice un talent toujours plus grand. Julien et Fabrice sont nés pour faire des officiers de cavalerie, et néanmoins ils entrent dans l'état ecclésiastique; l'un va au séminaire, l'autre devient évêque. Ce n'est pas à tort qu'on a appelé „Rouge et Noir" et „La Chartreuse de Parme" de vrais manuels de l'hypocrisie. On y sent au fond l'immense dégoût que soulève chez Beyle le triomphe de l'hypocrisie; il donne à ce dégoût, dont il voudrait se délivrer, l'expression la plus brutale en représentant,

---

*) cf. Brandes: Reaktion in Frankreich. 5e édit. 1897. p. 288.

sans acrimonie apparente, l'hypocrisie comme la grande force du temps à laquelle tout homme qui aspire à parvenir doit céder. Il s'élève presque au rang d'un Machiavel moderne, quand il félicite ses héros de dissimuler leur masque d'emprunt, ou quand il les blâme au contraire de se laisser voir tels qu'ils sont. Mais cette ironie ne laisse point d'être forcée autant que pénible.*)

Comme l'intelligence dominait chez Beyle, qu'il était doué au plus haut point du don de l'observation psychologique et d'un esprit de réflexion toujours en éveil, il n'était guère sensible au monde extérieur ni guère capable de le peindre fidèlement. Il ne s'intéresse qu'à la vie des sentiments et de la conscience, et, psychologue lui-même, ne peint presque que des psychologues. Ses personnages analysent en général leurs états d'âme avec une perspicacité qu'on ne rencontre pas dans la vie réelle. Et c'est ce qui constitue le caractère spécial de ses romans

---

*) „Julien répondit à ces nouvelles remontrances fort bien, quant aux paroles: il trouvait les mots qu'eût employés un jeune séminariste fervent; mais le ton dont il les prononçait, mais le feu mal caché qui éclatait dans ses yeux alarmaient M. Chélan. Pourtant, il ne faut pas trop mal augurer de Julien; il inventait correctement les paroles d'une hypocrisie cauteleuse et profonde. Ce n'est pas mal à son âge. Quant au ton et aux gestes, il vivait avec des campagnards, il avait été privé de la vue des grands modèles. Par la suite, à peine lui eût-il été donné d'approcher de ces messieurs, qu'il fut admirable pour les gestes comme pour les paroles." — En un autre endroit, Julien, mangeant à la table du Directeur du Dépôt, rougit de la société au milieu de laquelle il se trouve, et se dit qu'il peut s'élever à une semblable situation, sans cependant commettre de telles ignominies: „O Napoléon! qu'il était doux de ton temps de monter à la fortune par les dangers d'une bataille! Mais augmenter lâchement la douleur du misérable!" — Beyle ajoute: „J'avoue que la faiblesse dont Julien fait preuve dans ce monologue me donne une mauvaise opinion de lui. Il serait digne d'être le collègue de ces conspirateurs en gants jaunes, qui prétendent changer toute la manière d'être d'un grand pays et ne veulent pas avoir à se reprocher la moindre égratignure."

composés surtout d'une longue suite de monologues qui ne sont jamais, comme chez George Sand, des épanchements lyriques, mais le résumé de réflexions silencieuses où la vie intime et cachée des personnages se révèle.

Le trait capital des héros de Beyle, qui sont tous extrêmement immoraux, à les juger d'après les idées généralement admises, est qu'ils se sont créé à eux-mêmes une morale qui devrait être celle de tous les hommes, mais qui n'est accessible qu'aux plus grands d'entre eux et qui fait leur supériorité. Ils ont ainsi constamment devant les yeux un modèle qu'ils se sont imaginé, qu'ils s'efforcent d'atteindre, et ils ne se reposent point qu'ils n'aient obtenu leur propre approbation. Julien, sur le point de monter sur l'échafaud pour un horrible attentat commis sur une femme sans défense, peut donc se consoler, avant de mourir, en pensant qu'il s'est toujours proposé dans sa vie un „devoir“ à remplir. Il est bien clair que Beyle a pris en lui-même ce trait de caractère. Dans une de ses lettres de l'année 1822, il écrit: „J'abhorre l'insolence des grands hôtels. Une journée où je me suis mis en colère est perdue pour moi, et quand je me vois faire une insolence, je m'imagine que l'on me méprisera si je ne me fâche point.“ Julien et Fabrice ne parlent pas autrement. Julien s'impose un certain jour le devoir de baiser la main de Madame de Rênal lorsque dix heures du soir sonneront; sinon il se brûlera la cervelle. Fabrice se croit obligé de répéter l'expression vraie mais dédaigneuse qu'il avait employée pour qualifier la débandade de l'armée française à Waterloo. Julien a le caractère raisonneur du Français, Fabrice, le complet abandon de l'Italien, mais tous deux ont un trait commun qui les rapproche, leur conception morale. Dans sa prison Julien dit: „Le devoir que je m'étais prescrit, à tort ou à raison . . . a été comme le tronc d'un arbre solide auquel je m'appuyai pendant l'orage“. Fabrice, le libertin, dit de même en se reprochant un remords passager: „Ma tante pense que je devrais apprendre avant tout à me pardonner à moi-même

mais je me compare toujours avec un modèle qui n'existe pas.“ Ce genre de supériorité et d'indépendance se retrouve dans Mademoiselle de la Mole de „Rouge et Noir“ et dans Mosca de „La Chartreuse de Parme.“ Mosca, sous le masque duquel les contemporains voulaient voir Metternich, s'élève, par sa largeur d'esprit, bien au-dessus du régime politique légitimiste qu'il sert en qualité de ministre, tout comme les jeunes héros de Beyle. Mosca aussi est en secret enthousiaste de Napoléon dans l'armée duquel il a servi. Quand il porte son grand cordon jaune il fait cette réflexion ironique: „Ce n'est pas à nous à détruire le prestige du pouvoir, les journaux français le démoralisent bien assez vite; à peine si la manie respectante vivra autant que nous.“ Que ses personnages aient en général du talent ou non, la manière dont Beyle peint leur vie intellectuelle est unique. Nous ne pénétrons pas seulement dans leur âme, mais nous voyons, mieux que chez tout autre romancier, les lois d'après lesquelles ils agissent et sentent. Aucun autre romancier en effet ne procure à ses lecteurs, à un tel degré, le plaisir qui naît d'une connaissance approfondie et exacte.

Madame de Rênal aime Julien le précepteur de ses enfants: „elle découvrit un jour avec honte et effroi, nous est-il dit, qu'elle aimait plus ses enfants, parce qu'ils étaient si attachés à Julien.“ — Mathilde de la Mole torture Julien en lui confessant les sentiments qu'elle a éprouvés autrefois pour quelques-uns de ses adorateurs. „Si on lui avait versé du plomb fondu dans le coeur, ajoute Beyle, Julien n'aurait pas tant souffert. Comment le pauvre homme qui se sentait si malheureux pouvait-il oublier que Mademoiselle de la Mole ne l'entretenait si volontiers de ses anciennes amours que parce qu'elle parlait avec lui!“ Ces deux passages nous révèlent une loi psychologique.

Julien n'a pas embrassé la carrière ecclésiastique par ambition, mais à contre-coeur. Il voit un jour dans une église de campagne un jeune évêque s'agenouiller au milieu de jeunes et jolies filles qui semblaient ne pouvoir assez

admirer ses belles dentelles, sa bonne grâce, sa figure si jeune et si douce. „Ce spectacle fit perdre à notre héros ce qui lui restait de raison. En cet instant, il se fût battu pour l'Inquisition et de bonne foi“. Ces dernières paroles surtout sont dignes d'être soulignées. Que l'on rapproche d'elles le passage suivant de „La Chartreuse de Parme.“ Le vieux prince vient de mourir empoisonné par son amante, et une insurrection éclate dans ses Etats. Mosca, qui le méprise cordialement, a dû pourtant, sur l'ordre de son successeur, se mettre à la tête des troupes et disperser la foule. Il met son amante au courant des événements et ajoute: „Mais le plaisant à mon âge, c'est que j'ai eu un moment d'enthousiasme en parlant aux soldats de la garde et en arrachant les épaulettes de ce pleutre de général P. En cet instant, j'aurais donné ma vie sans balancer pour le prince; j'avoue maintenant que c'eût été une façon bien bête de finir.“ Ces deux exemples ne montrent-ils pas très nettement combien l'enthousiasme factice peut être contagieux?

Aucun romancier n'a peint comme Beyle les luttes intérieures et le travail de l'imagination qui les précède.

Mosca a reçu une lettre anonyme où on lui annonce que son amante le trompe. Cette nouvelle le terrasse d'abord complètement; puis involontairement, en homme sensé et diplomate, il se demande qui a pu lui envoyer cette lettre et il croit que le prince seul en est capable. „Ce problème résolu, la petite joie causée par le plaisir de deviner fut bientôt effacée par la cruelle apparition des grâces charmantes de Fabrice qui revint de nouveau.“

Beyle n'a pas manqué de montrer la joie passagère qu'éprouve Mosca à cette découverte, en même temps que les tortures de la jalousie qu'il subit.

Julien doit être exécuté dans quelques jours. Mais, dans sa prison, il voit souvent son amante, Madame de Rênal, dont il a été longtemps séparé, et il vit dans l'ivresse de son amour sans penser à la mort qui l'attend: „Par un étrange effet de cette passion, quand elle est

extrême et sans feinte aucune, Madame de Rênal partageait presque son insouciance et sa douce gaieté.“ Ces derniers mots me paraissent extrêmement profonds.

Beyle a très bien senti qu'un amour heureux, remplissant toute l'âme peut en bannir toutes les pensées sombres, même celle de la mort certaine. Il savait que la passion, quand elle ne peut pas prouver que la crainte d'un malheur est mal fondée, finit toujours par en triompher. Combien les autres romanciers nous paraissent superficiels, comparés à Beyle!

Ses personnages sont toujours simples et francs, mais il sait leur donner, même quand il s'agit de figures de femmes, un cachet de grandeur. Ils ont un certain héroïsme singulier mais pur, une certaine magnanimité qui les élève dans des régions supérieures, des sentiments plus profonds et des coeurs mieux trempés que les hommes ordinaires.

Voyez par exemple ses portraits de femmes. „Madame de Rênal était, nous dit-il, une de ces âmes nobles et enthousiastes en qui la conscience de ne pouvoir faire une bonne action excite autant de remords que le crime chez les autres.“ Dans le même roman („Rouge et Noir“), Mathilde de la Mole dit: je me sens au même niveau que tout ce qu'il y a eu de grand . . . Quelle est la grande action qui ne soit pas un extrême au moment où on l'entreprend? C'est quand elle est accomplie qu'elle semble possible aux êtres du commun.“ Avec quel talent deux grands caractères féminins absolument opposés, dont l'un est fait surtout de dévouement et l'autre d'audace téméraire, ne sont-ils pas peints ici en quelques mots! Rien n'est donc plus juste que le jugement que Beyle porte sur lui-même dans une lettre adressée à Balzac: „Je prends une personne que je connais parfaitement, je lui laisse son caractère particulier, mais je lui donne plus d'esprit.

Des deux romans que je viens de citer, „Rouge et Noir“, dont l'action se passe en France, est incontestablement

le meilleur; dans „La Chartreuse“ le lecteur sent souvent le sol de la réalité se dérober sous ses pieds. Beyle s'est créé ici une Italie particulière avec les souvenirs de sa jeunesse agrandis par son imagination, et cette Italie ne nous semble pas à nous, modernes, bien ressemblante. Pour lui, l'Italien, beaucoup plus défiant encore que le Français, en raison de sa vive imagination, mais, en revanche, capable d'une joie plus profonde et plus durable, possède le vrai sens de la beauté, avec moins de vanité. Parfois Beyle surprend par des remarques ethnologiques qui, si elles sont justes, — comme je le crois, quant à moi, — paraissent d'une profondeur étonnante. La duchesse de Sansévérina qui s'est jadis rendue coupable d'un empoisonnement éprouve une cruelle torture lorsqu'elle apprend qu'on veut aujourd'hui empoisonner son amant: „Elle ne fit point cette réflexion morale qui n'eût point échappé à une femme élevée dans une de ces religions du Nord qui admettent l'examen personnel: j'ai employé le poison la première, je péris par le poison. En Italie ces sortes de réflexions, dans les moments passionnés, paraissent de l'esprit fort plat.“ Ce que Beyle aimait avant tout dans le peuple italien, c'était évidemment son paganisme dont aucune religion de l'antiquité et des temps modernes n'avait pu triompher. Mais, si profonde que soit parfois dans „La Chartreuse de Parme“ la psychologie des races, ce roman a perdu de nos jours beaucoup de sa vogue, parce qu'il y a en lui plus que dans „Rouge et Noir“ de ce romantisme purement extérieur de l'époque qui consistait en déguisements, meurtres, scènes de captivité, évasions etc. Pourtant, on ne peut nier qu'il y ait un romantisme plus discret et plus sérieux commun à „Rouge et Noir“ et à „La Chartreuse de Parme“.

Beyle est sans doute, sous bien des rapports, un esprit essentiellement moderne, et la prédiction qu'il aime à faire „qu'il sera lu vers 1880—1900“ s'est réalisée exactement; néanmoins il est aussi romantique d'âme et de caractère. Il faut seulement noter que son romantisme est celui des

âmes fortes et douées de l'esprit de critique; dans son caractère, en général énergique et réfléchi, se manifeste quelquefois une exaltation qui confine à la démence, un besoin de dévouement qui va jusqu'à l'abnégation complète. Ce romantisme agit à la façon d'un explosif violent dans les personnages que Beyle nous montre conduits par la logique; il est renfermé dans un corps solide et rude, mais il n'en conserve pas moins toute sa force. Un seul coup suffit, et la dynamite fait voler en éclats son enveloppe de verre et répand partout la ruine et la mort. Voyez par exemple Julien, Mathilde, la duchesse de Sansévérina etc. Il semble parfois que ces figures appartiennent au XVI^e siècle dont Beyle avait fait une étude particulière. Il dit lui-même quelque part de Fabrice qu'il paraît d'abord dans son roman avec l'esprit du XVI^e siècle, et Mathilde également vit dans le même siècle. Mais, à ce romantisme de l'énergie et de l'audace qui est celui du XVI^e siècle, Beyle unit un enthousiasme romantique qui lui est tout à fait propre et qui rappelle la France de 1830*) Son Julien, l'enfant du peuple, doué d'une intelligence supérieure, mais étouffé par l'esprit de la Restauration et envieux de la médiocrité dorée qui règne partout est dévoré d'ambition; réduit à une haine impuissante, il a recours à tous les moyens pour s'élever au-dessus de sa situation, mais, même quand il triomphe, il ne se déclare jamais satisfait, et ainsi il lutte toujours avec son entourage. Pessimiste révolté, plébéien assoiffé de vengeance, en guerre permanente avec le monde, il est un frère du même âge, mais plus avisé, de tous ces parias de la société que peint Hugo: Didier, Gilbert, Ruy Blas, du jeune héros d'Alexandre Dumas Antony, du Frank de Musset, de la Lélia de George Sand et du Rastignac de Balzac.

Comme écrivain, Beyle appartient plutôt au XVII^e et au XVIII^e siècle; il s'est formé sur Montesquieu dont le style, dit-il dans les „Mémoires d'un Touriste", est une fête

*) cf Faguet: Stendhal (Revue des Deux Mondes 1892) „1830, c'est le vrai titre de „Rouge et Noir". J'aimerais presque mieux que le livre eût pour titre sa date etc."

pour l'esprit, il rappelle parfois Chamfort, il admire. P. L. Courier *) qui, comme lui, a renoncé à la carrière militaire pour embrasser celle des Lettres, et dont il aimait la langue claire, classique et pure. Mais, si Courier visait avant tout à l'harmonie du style, s'il louait un jour un auteur ancien d'avoir été capable de faire gagner à Pompée la bataille de Pharsale, pour arrondir sa phrase, Beyle sur ce point est aussi éloigné de lui que possible. Il ne possédait comme styliste ni le sens du coloris, ni celui de la forme. Il ne pouvait ni ne voulait écrire pour l'oeil, car l'image n'était rien pour lui en comparaison de la pensée, et il ne chercha nullement à se rapprocher de la manière de Chateaubriand ou de Hugo.

Il ne chercha pas davantage à frapper l'oreille; il abhorrait la prose poétique, haïssait le style de Madame de Staël dans „Corinne" et détestait celui de George Sand. Dans sa haine de la déclamation poétique, il écrivait à Balzac dans une lettre célèbre: „En composant la Chartreuse, pour prendre le ton, je lisais chaque matin deux ou trois pages du Code Civil afin d'être toujours naturel; je ne veux pas, par des moyens factices, fasciner l'âme du lecteur." Il est impossible à un écrivain d'afficher un plus grand mépris de l'art, et pourtant il y a aussi un artiste en Beyle. Si ses livres n'offrent pas un plan bien tracé et bien suivi, ils renferment cependant des beautés de détail. Si son style n'est pas harmonieux, — ce qui est surprenant chez un admirateur si passionné de la musique italienne — il a néanmoins des phrases, des sentences inoubliables. Beyle ne sait pas écrire une page d'un seul jet**), mais il sait caractériser par un mot, par un trait. En ceci il est l'antipode de George Sand pour

---

* cf. Die Reaktion in Frankreich — 8e édit. 1900. p. 292.

**) „J'écris dit-il, comme on fume un cigare: une page qui m'a amusé à l'écrire est toujours bonne pour moi." et ailleurs: „Quand je me mets à écrire, je ne songe plus à mon beau idéal littéraire; je suis assiégé par des idées que j'ai besoin de noter."

qui au contraire la page fait passer le mot. Il admirait sincèrement Balzac, mais n'aimait point son style. Il écrit dans ses „Mémoires d'un Touriste": „Je suppose que Balzac fait ses romans en deux temps, d'abord raisonnablement, puis il les habille en beau style néologique avec les pâtinements de l'âme, il neige dans mon coeur, et autres belles choses."

Son style à lui a les qualités et les défauts de sa tournure d'esprit philosophique et sentencieuse. C'est un penseur fécond et original en même temps qu'un écrivain terne et négligé; *) mais ce qui le distingue par-dessus tout, c'est son horreur pour le „vide" et le vague qui fait que personne ne l'a égalé dans l'art de penser et de faire penser.

Beyle aimait à dire qu'il n'y a que les pédants et les prêtres qui puissent s'amuser à nous faire des tableaux de la mort et à spéculer sur l'horreur qu'elle inspire; il ne la craignait pas, mais il la regardait comme une „dernière fonction messéante de la vie" (Sainte-Beuve) à laquelle on devait penser le moins possible. Lorsqu'elle le frappa subitement en 1842, comme il l'avait souhaité, son nom était encore à peu près inconnu. Trois personnes seulement, (dont Mérimée) — assistèrent à ses funérailles; aucun discours ne fut prononcé sur sa tombe.

---

*) Pour se faire une idée du style de Beyle qui peut être excellent ou pitoyable, qu'on lise les passages suivants: „Ce raisonnement, si juste en apparence, acheva de jeter Mathilde hors d'elle-même. Cette âme altière, mais saturée de toute cette prudence sèche qui passe dans le grand monde pour peindre fidèlement le coeur humain, n'était pas faite pour comprendre si vite le bonheur de se moquer de toute prudence qui peut être si vif pour une âme ardente." On devine ce que Beyle veut dire, bien que la phrase soit non seulement maladroite mais encore incorrecte; immédiatement après viennent les lignes suivantes aussi profondes que spirituelles: „Dans les hautes classes de la société de Paris, où Mathilde avait vécu, la passion ne peut que bien rarement se dépouiller de prudence, et c'est du cinquième étage qu'on se jette par la fenêtre."

Les articles écrits sur lui, si bienveillants qu'ils fussent, prouvaient qu'on le comprenait bien peu alors. Mais, depuis sa mort, sa gloire n'a cessé de croître. On commença à le considérer comme un original, on fut enclin plus tard à le regarder, tout en lui accordant de grandes qualités, comme un écrivain à part, un esprit stérile à cause de sa tendance paradoxale. Pour moi, je ne vois pas seulement en lui un des principaux représentants de la génération de 1830; je crois encore qu'il eut sa place marquée dans le grand mouvement des idées au XIXe siècle, car c'est à lui que se rattachent Taine comme psychologue et Mérimée comme écrivain.

## Chapitre XXI.

## Mérimée.

Nos contemporains qui ont lu dans l'„Histoire d'un Crime" de Hugo, son jugement acerbe sur Mérimée et qui se sont habitués à ne voir dans l'un que le Républicain ardent et passionné et dans l'autre que le secrétaire sarcastique des cours d'amour du second Empire, se représenteront difficilement ces deux hommes, dont les antipathies poétiques et politiques étaient si marquées, unis dans leur jeunesse par les liens de l'amitié. Et pourtant dans les premiers temps du romantisme le soleil, qui éclaire toutes choses ici-bas, vit un jour l'auteur de „Matteo Falcone" en bras de chemises et en tablier dans la cuisine de Hugo, montrant à la cuisinière, en présence de toute la famille, la manière de préparer le macaroni à l'italienne. Et Hugo, enthousiasmé peut-être par cet excellent macaroni, imagina de faire avec le nom

de Prosper Mérimée l'anagramme juste et flatteuse: M. Première Prose.*)

Il est hors de doute que plus tard il ne se serait plus livré à ce jeu de mots, lui qui, lorsqu'on lui vantait le style sobre de Mérimée répondait: „oui, la sobriété d'un sot estomac.“ Mais, on ne se trompe guère si l'on interprète cette anagramme comme l'expression exacte de la pensée de la vieille génération en France. Pour le Français, homme du monde et juge délicat, il n'est point d'écrivain en prose supérieur à Mérimée. Je dis pour le Français homme du monde et j'ajoute même pour celui de la vieille génération, car les prosateurs de notre temps qui visent avant tout au pittoresque, continuent toujours, sans doute, ainsi que leurs lecteurs, à regarder la simplicité et la clarté du style comme une qualité, mais non pas comme la plus haute. Le Français aime en général les récits mais abhorre les descriptions; il est (à son insu) partisan des principes exposés par Lessing dans son Laocon, un pur rationaliste qui a en aversion la manie de la description des romantiques et des naturalistes et qui prise plus la manière de Voltaire que celle de Diderot. Celui qui, sans nuire à la clarté, condense le plus de faits possible dans le moindre espace, répond à l'idéal artistique de la masse des Français; il le réalise même complètement quand, comme Mérimée, il unit à cette concision, l'entière possession de lui-même dans son ton et dans son style. La vieille génération en France, pour qui le mot „romantisme“ est devenu peu à peu synonyme d'exaltation et d'emphase, s'étonne aujourd'hui qu'on ait un jour fait de Mérimée un romantique; elle accorde bien qu'il prit part à la première campagne romantique, mais elle n'y veut voir qu'une méprise de sa part. Dans le discours qu'il prononça pour la réception à l'Académie du successeur de Mérimée, Louis de Loménie, Jules Sandeau raconta, pour montrer quel allié les romantiques avaient trouvé en

*) Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie II. 159. Eugène de Mirecourt: Mérimée p. 25.

Mérimée, la vieille anecdote de cet homme qui, dans les journées de Juillet 1830, voyant un des insurgés incapable de se servir de son arme, la lui arracha violemment des mains et la dirigea sur un Suisse qui était aux fenêtres des Tuileries et qu'il tua. Comme on le priait de conserver l'arme qu'il savait si bien manier, l'habile tireur répondit poliment: „Merci bien, mais je suis royaliste".

De même Mérimée aurait été toujours, à proprement parler, un classique et si, au commencement de sa carrière, il alla plus loin que les romantiques, c'est qu'il avait seulement voulu leur apprendre à tirer. L'idée qui est au fond de cette exagération n'est rien moins que juste. On peut dire, au contraire, que Mérimée, en dépit de la sobriété et de la sévérité de son style, représente particulièrement tout un côté du romantisme français, et ce trait essentiel de son caractère ne tarde pas à apparaître lorsqu'on l'étudie plus à fond.

Prosper Mérimée (né à Paris le 28 septembre 1803) descend d'une famille d'artistes. Son père était un peintre de talent et d'une vaste culture qui a laissé un livre excellent sur la „Peinture à l'huile". Sa mère également était célèbre par ses portraits d'enfants; elle racontait admirablement et savait par là occuper l'imagination des enfants pendant qu'elle fixait leurs traits sur la toile. Le portrait qu'elle a fait de son fils unique, Prosper, à l'âge de cinq ans, nous donne une idée exacte de son talent de peintre comme de la physionomie du modèle. Le visage est extraordinairement beau; encadré de jolies boucles blondes, il a déjà quelque chose de la fierté et du sentiment de supériorité de l'homme futur. Le regard est pur et franc, la ligne ondoyante des lèvres malicieuse et fine, le port de la tête majestueux comme celui d'un jeune prince. On comprend, devant ce portrait, que cet enfant, après avoir vu un jour ses parents feindre de s'irriter contre lui et rire en secret de ses larmes de repentir, se soit juré de ne plus jamais demander pardon et qu'il soit, toute sa vie, resté fidèle à sa résolution.

Sa mère, qui vécut près de lui jusqu'à sa mort, c'est-à-dire jusqu'en 1852, était une femme d'une rare énergie de caractère, chez qui l'éducation philosophique du siècle dernier avait excité une telle horreur de toute confession religieuse qu'elle ne fit même pas baptiser son fils. Mérimée, dans son âge mûr, éprouvait un malin plaisir à s'en glorifier. Il répondit un jour à une dame pieuse et aimable qui employait toute son éloquence pour le déterminer à se faire baptiser: „Je veux bien, mais à condition que vous serez ma marraine, que j'aurai une longue robe blanche et que vous me porterez dans vos bras".

Sa vie extérieure peut se résumer en peu de mots. Après avoir étudié le droit, comme tout jeune homme de la bourgeoisie en France, il inaugura avec succès sa carrière d'écrivain à vingt-deux ans, vécut dans une entière indépendance jusqu'à sa vingt-huitième année, partageant son temps entre la littérature et les distractions, au milieu d'une société qui faisait partie de l'opposition libérale. Lorsque ses amis politiques furent parvenus au pouvoir, il fut nommé en 1831, Inspecteur des monuments historiques de France, en remplacement de Vitet dont il suivait déjà les traces comme écrivain. Il s'acquitta de sa charge avec zèle et intelligence. De nombreux voyages en Espagne et en Angleterre, un en Orient, deux en Grèce achevèrent son éducation et l'enrichirent d'impressions de toutes sortes, parce que, surtout grâce à sa connaissance extraordinaire des langues, il se sentait tout à fait chez lui dans les pays étrangers. Ce don des langues, rare chez un Français, était si grand chez Mérimée qu'il parlait l'anglais, l'italien, le grec moderne, le russe, l'espagnol avec tous ses idiomes divers et même celui des gitanos. Il avait étudié à fond la littérature de toutes ces langues comme celle des langues classiques. Après avoir publié quelques notes officielles

*) On en trouve une reproduction dans l'ouvrage de Maurice Tourneux: „Prosper Mérimée, ses portraits, ses dessins, sa bibliothèque".

sur ses voyages en France et des études sur l'histoire romaine, il fut reçu en 1841 à l'Académie des Inscriptions, à titre d'archéologue, et en 1844 à l'Académie Française. Sous le second Empire, il fut longtemps l'ami de la comtesse Montijo et, avec Octave Feuillet, l'unique ornement littéraire de la nouvelle cour; en 1853 déjà, il fut nommé sénateur, dignité qui ne lui convenait que trop et qui nuisit à sa considération, bien qu'il ne prît presque jamais part aux séances. Il assista encore presque mourant à la chute de l'Empire et s'éteignit à Cannes, le 23 septembre 1870.

Sa vie intime, telle qu'elle se révèle dans ses oeuvres, est loin d'être aussi simple. Lorsqu'il fit son entrée dans le monde, à dix-huit ans, il y apparut avec une âme extrêmement complexe. Il était très fier, à la fois audacieux et timide; pour cacher sa timidité naturelle dont sa fierté rougissait, il affectait la froideur, la frivolité et même un certain cynisme qui devint plus tard chez lui de la pose dans ses relations avec les hommes. Il se montre plein de défiance, dès sa jeunesse, mais c'est risquer de se tromper que de vouloir rattacher cette défiance à quelque déception particulière. Il est inutile de dire que les déceptions de Mérimée furent nombreuses, que plus d'une fois il fut violemment arraché à ses illusions, comme nous tous, qu'il fut trompé dans ses amitiés, trompé dans ses amours.*) Il apprit de bonne heure à connaître le monde, comprit que la vie est un combat perpétuel et que l'homme n'a pas seulement à se défendre contre de faux amis ou des ennemis déclarés, mais encore contre ceux qui font le mal pour l'amour du mal.**) S'il n'avait pas apporté en lui en naissant le germe de la défiance, ses

---

*) cf. M. d'Haussonville — Revue des Deux Mondes — 15. Juillet 1877.

**) Lettres à une Inconnue. 1, 8. Défaites-vous de votre optimisme, et figurez-vous bien que nous sommes dans ce monde pour nous battre envers et contre tous . . . Sachez aussi qu'il n'y a rien de plus commun que de faire le mal pour le plaisir de le faire.“

expériences amères auraient bientôt ébranlé sa confiance en l'humanité. Mais il était né critique, et ce principe que tout critique n'a droit à la confiance qu'autant qu'il est lui-même défiant, est pour des hommes comme Mérimée une règle de vie. On devine combien sa sensibilité artistique dut souffrir avec un sens critique aussi développé.

Un esprit critique aime avant tout la vérité, et Mérimée l'aimait avec passion. Naturellement audacieux il devait toujours dire la vérité brutalement, comme il la sentait. Ses lettres nous apprennent combien il était franc, combien il avait en horreur tous les mensonges de la politesse et du langage usuel. Le premier recueil des „Lettres à une Inconnue“ est, à ce point de vue, particulièrement intéressant; Mérimée devient parfois grossier, même envers la dame qu'il aime quand il croit s'apercevoir qu'elle „substitue à un sentiment réel un convenu“. Bien que sa crainte du ridicule et sa défiance croissante n'annoncent point en lui l'étoffe d'un chevalier ou d'un martyr,*) nous le voyons pourtant commettre, à cinquante ans, une sottise que la jeunesse seule ferait excuser. Lorsque son ami, le fameux Libri, fut condamné pour avoir détourné des livres précieux des bibliothèques dont il avait la garde, Mérimée, qui se refusait à le croire coupable, prit parti pour lui avec un tel zèle qu'il attaqua la magistrature dans un violent article paru dans la Revue des Deux Mondes, (15 avril 1852) et dont l'esprit mordant rappelle les pamphlets de Paul Louis Courier.**) Un Don Quichotte de profession n'aurait pas commis une plus grande folie;***) et il importe peu que, comme le pensent quelques intimes, Mérimée ait agi en cette circonstance plus par égard pour Madame Libri que pour son mari.

*) cf. Taine: préface des „Lettres à une Inconnue“ reproduite dans les „Essais de Critique et d'Histoire“.

**) cf. Brandes: Reaktion in Frankreich. — 5e édit. 1897. p. 293

***) Mérimée reconnaissait pourtant lui-même que Libri avait fait „toutes les bêtises imaginables“.

Même sous l'Empire, Mérimée conserva à la cour son franc-parler. Je ne veux pas rappeler ses propos assez irrespectueux en général sur Napoléon,*) car ils ne lui font guère d'honneur, puisqu'ils ne l'empêchaient pas de vivre dans la familiarité de l'empereur. Mais, dans ses conversations avec les membres de la famille impériale il n'abdique point son indépendance. Il raconte dans une lettre du 20 Juillet 1859 qu'après le grand discours de l'empereur à son retour d'Italie, l'impératrice lui demanda en espagnol ce qu'il en pensait: „Je répondis, dit-il, pour unir la franchise à la galanterie de l'homme de cour: „muy necessario!“ (très nécessaire!) La timidité et la fierté de caractère de Mérimée arrêtaient cependant sa franchise parfois brutale. Il avait appris de bonne heure qu'étaler en public ses sentiments, c'est s'exposer non seulement aux railleries, mais encore à la compassion de la foule. Dès sa jeunesse il résolut de ne pas jeter son coeur aux chiens. Il n'était pas nécessaire qu'il fût aussi défiant qu'il était pour comprendre que ceux qui faisaient autrement obéissaient en général à un mobile secret. Tous ceux qui ne parlaient que de noblesse d'âme, de gravité, de moralité, de religion, lui semblaient toujours ne chercher que les applaudissements de la foule ou poursuivre quelque autre but intéressé. Il voyait bien lui-même assurément combien il peut être utile parfois d'exprimer de grands et nobles sentiments, et c'est pourquoi il lui était difficile de supposer que les autres l'ignorassent. En tous cas, il ne pouvait les imiter; il était de ceux qui ne savent pas dire que la vertu est aimable et le vice affreux, qui sont incapables d'exalter constamment „le vrai, le beau et le bien“. Pour éviter tout contact avec ces hommes d'une sentimentalité calculée, et fermer son coeur au public, il le dissimula sous une froide ironie d'emprunt.**) Il voulait paraître plus

*) cf. M. d'Haussonville — Revue des Deux Mondes — 15 Juillet 1877.

**) Jules Sandeau recevant M. de Loménie, successeur de

mauvais qu'il n'était plutôt que d'être confondu avec les modèles de vertu, et, pour arriver à ce résultat, il lutta tant avec lui-même que son vrai caractère disparut sous une affectation de raideur et d'insensibilité. Ce qu'il dit de son héros Saint-Clair, dans le „Vase étrusque“ s'applique bien exactement à lui-même: „Il était né avec un coeur tendre et aimant; mais à un âge où l'on prend trop facilement des impressions qui durent toute la vie, sa sensibilité trop expansive lui avait attiré les railleries de ses camarades . . . Dès lors il se fit une étude de cacher tous les dehors de ce qu'il regardait comme une faiblesse déshonorante . . . Dans le monde, il obtint la triste réputation d'insensible et d'insouciant . . . Il avait beaucoup voyagé, beaucoup lu, et ne parlait de ses voyages et de ses lectures que lorsqu'on l'exigeait“. Il est impossible de ne pas voir dans ces lignes un portrait peut-être un peu exagéré de Mérimée lui-même.

---

Mérimée à l'Académie, s'exprimait ainsi: „Il y avait un coeur sous la glace de ces apparences. Point d'épanchements, de démonstrations verbeuses; toujours quelque chose de discret, de contenu, de timide, de pudique dans l'expression des sentiments intimes. Il se gardait de l'enthousiasme comme d'un ridicule, de l'attendrissement comme d'une faiblesse; sa préoccupation constante était qu'on ne le surprît pas en flagrant délit d'émotion; mais malgré tout, le côté affectueux ne tardait pas à se trahir . . . Ce sceptique était le meilleur, le plus sûr et le plus obligeant des hommes; il a vécu et il est mort irréprochable dans l'amitié“.

Chapitre XXII.

## Beyle et Mérimée.

Ainsi préparé, Mérimée fit, à dix-neuf ans, chez la célèbre chanteuse Pasta qui était venue de Milan à Paris, la connaissance de Beyle de vingt ans plus âgé que lui. Il est inutile de dire que ce dernier exerça sur lui une influence considérable, puisque malgré la différence d'âge, il y avait entre eux, à cette époque déjà, une certaine affinité d'esprit. Sans doute il n'est guère facile de déterminer exactement cette influence, parce que Mérimée, avant de rencontrer Beyle, n'avait encore rien écrit; mais, en comparant leurs oeuvres on est frappé de certaines ressemblances, et la comparaison offre d'autant plus d'intérêt qu'elle fait ressortir davantage le caractère propre de Mérimée.

Il ne me semble pas, par contre, qu'on puisse parler d'une influence quelconque de Mérimée sur Beyle, si l'on comprend sous ce mot autre chose que des échanges d'idées sans importance, car, si Beyle doit à son jeune ami bien des remarques sur l'histoire de l'art qu'il a insérées dans les „Mémoires d'un Touriste", il doit tout le reste à sa seule maturité d'esprit. Quand donc Mérimée, dans sa notice biographique sur Beyle, commence par nous dire „qu'ils n'avaient peut-être pas une idée en commun*)" il exagère ainsi manifestement pour que l'on ne soit pas tenté de lui appliquer à lui-même ce qu'il dit de Beyle son ami. Tous deux se ressemblent avant tout par un égal amour du fait positif. Tout lecteur de Mé-

*) Il écrit pourtant aussi: „Les idées de Stendhal sur les hommes et les choses ont singulièrement déteint sur les miennes."

rimée a pu se rendre compte qu'il n'aborde l'histoire, comme dit Sainte-Beuve, que par ses monuments les plus authentiques et ses témoignages les plus précis. Il écrit dans la préface de la „Chronique du règne de Charles IX“ qu'il n'aime dans l'histoire que les anecdotes et, parmi les anecdotes, celles où il s'imagine trouver une peinture vraie des moeurs et des caractères d'une époque déterminée. On pourrait en dire autant de Beyle chez qui l'anecdote est même la forme la plus naturelle de la pensée. Il s'en sert pour peindre l'individu comme des époques entières. Sa haine des idées vagues et générales le conduit à la forme historique qui lui paraît la plus concrète „à celle de la Nouvelle, du petit drame objectif“. Et ces anecdotes qu'il raconte ne sont jamais banales dans leur énergique concision; elles sont toujours choisies avec discernement et se bornent à l'essentiel. Ainsi procède également Mérimée, et, quand un nouvel admirateur de Beyle (Paul Heyse) loue ses courtes Nouvelles italiennes (l'abbesse de Castro, San Francesco à Ripa etc.) „où la passion violente et brutale va parfois jusqu'à s'armer du couteau“ son éloge s'adresse aussi bien aux Nouvelles de Mérimée.

Toutefois la Nouvelle a chez Beyle et chez Mérimée un caractère si différent qu'on voit facilement quelle fut exactement en ce genre l'influence du premier sur le second. Beyle a une tendance naturelle à exprimer des idées générales. Le trait de caractère qui se révèle dans un événement ne sert, à ses yeux, qu'à confirmer une loi psychologique générale, un état général de la société ou une particularité ethnologique qu'il s'efforce d'expliquer. S'il remplit d'anecdotes son livre „De l'amour“, c'est qu'il veut nous dire longuement ce qu'il comprend sous les diverses dénominations des sentiments et leur développement. Pour convaincre le lecteur des conclusions qu'il tire, il lui fournit des preuves sous forme d'anecdotes. Dans ses romans, ce procédé finit par nous impatienter; Beyle nous dit trop souvent: „elle agit ainsi parce qu'elle était Italienne, une Parisienne aurait agi tout autrement.“

Chez Mérimée, rien de pareil; pas de digression, pas de réflexion, il se contente d'exposer les faits sans y rien ajouter. Il cherche toujours quelque histoire étrange et merveilleuse; la plupart du temps il peint des moeurs sauvages dont l'étude l'attire, comme une vieille pièce de monnaie attire le numismate, et il s'efforce de les opposer le plus possible à la platitude générale de notre temps. Il a soin de retrancher tout ce qui ne pourrait qu'affaiblir l'effet qu'il veut produire et de s'abstenir de toute considération politique, sociale ou religieuse. Les vues d'ensemble ne sont pas faites pour lui; il les abandonne aux autres. Il se cherche dans le monde réel un sujet bien déterminé et le peint en l'animant de son esprit, mais se garde bien d'en modifier l'essence. Il est aussi réaliste dans ses conceptions que dans ses peintures. Voyez par exemple comme, dans ses „Portraits historiques et littéraires", il s'élève contre toute explication symbolique du „Don Quichotte" en qui il ne veut rien voir qu'une parodie magistrale des romans de chevalerie. „Laissons, s'écrie-t-il, aux savants professeurs d'Allemagne, cette découverte que le Chevalier de la Manche est le symbole de la poésie et son écuyer celui de la prose. Un critique trouvera toujours dans les oeuvres de génie mille jolies choses auxquelles l'auteur n'a point pensé." Rapprochez de ces lignes ce que dit avec tant de finesse de „Don Quichotte" un critique comme Sainte-Beuve: „C'a été un livre d'à-propos, et c'est devenu un livre d'humanité; c'est entré pour jamais dans l'imagination de tous. Tout le monde dès lors y a travaillé à l'envi et y a taillé à sa guise. Il y en a à la fois pour les enfants, il y en a pour les hommes. Cervantes n'y pensait pas, lui, mais nous y pensons, nous. Chacun est Don Quichotte à son jour, et chacun Pança." Beyle aurait volontiers souscrit à ce jugement, Mérimée qui n'aimait pas les généralisations ne le pouvait pas.

Tous deux, grâce à leur amour du fait et de la concision, n'étaient pas moins ennemis de la rhétorique classi-

que; bien plus, ils se distinguent de tous les autres romantiques contemporains en ce qu'ils ne tentèrent pas de la remplacer par le lyrisme. Beyle n'a jamais écrit un vers, il avait l'ouïe fermée au rythme le plus simple; malgré toute l'admiration qu'il éprouvait pour les poètes de l'Italie, il ne regardait la forme poétique que comme un moyen d'aider la mémoire et il ne l'admettait plus dès qu'on poursuivait un autre but*). Mérimée lui ressemble tout à fait en ce point. Les nombreuses poésies qu'il cite dans ses oeuvres sont toutes traduites en prose; il aime mieux leur enlever leur caractère original que de les reproduire textuellement. On supposera probablement que la forme du vers lui paraissait inaccessible, je crois plutôt qu'il était trop fier pour publier des poésies et en supporter la critique. Car dans les „Lettres à une Inconnue“ il montre qu'il sait faire des vers anglais, et on ne peut contester qu'il sache manier sa langue avec une grande souplesse. Mais il ne chercha pas à développer son talent de ce côté: son horreur des épanchements, la pudeur qu'il éprouvait à dévoiler ses sentiments intimes le rendirent aussi réfractaire à la poésie que Beyle qui n'en avait pas le sens. Pourtant Mérimée va ici plus loin que son maître. Il y a au fond de l'âme de Beyle une tendance au lyrisme qui se manifeste dans son enthousiasme ardent pour Napoléon, l'Italie, le XVI^e siècle, pour Cimarosa, Rossini, le Corrège et Canova aussi bien que dans les superlatifs aussi abondants chez lui que chez Balzac. Mérimée au contraire ne se contente pas d'exclure la forme lyrique de son oeuvre, il s'abstient même de tout lyrisme en général. Sa prose est la moins lyrique qu'on puisse imaginer. S'il est bien vrai, selon une ancienne formule, qu'il n'est „point de poète sans lyrisme“ Mérimée ne mérite pas le nom de poète.

---

*) Beyle: „De l'Amour“: „Les vers furent inventés pour aider la mémoire. Les garder aujourd'hui dans l'art est un reste de barbarie“. Dans „Racine et Shakespeare“ il appelle l'alexandrin un „cache-sottise“.

Pour se rendre parfaitement compte de son positivisme en poésie, que l'on rapproche un instant ses Nouvelles non plus de celles de Beyle, mais des premiers romans de George Sand qui paraissaient à la même époque. Dans ces romans le coeur féminin, avec sa pudeur et son enthousiasme, son besoin de dévouement et ses passions est peint par une femme d'un esprit supérieur que l'on ne rencontre qu'une fois dans l'histoire de la Littérature; mais George Sand ne contemple pas passivement les souffrances de son sexe, elle a des injustices à venger, des haines amères à satisfaire, et elle ne dissimule pas que son coeur a saigné. Mérimée au contraire n'a ni cause ni théorie à défendre;*) pas la moindre trace chez lui de tendance politique ou sociale. Il ne s'enthousiasme pour rien, ne croit à rien, ni à un système philosophique, ni à une école artistique, ni à une vérité religieuse, ni à un progrès dans l'histoire. Dans son scepticisme de „gentleman" il dédaigne tous les réformateurs, missionnaires et sauveurs de l'humanité, et quand on lui demande ce qu'il pense d'eux, il n'écoute même pas la question.

George Sand montre le mariage tel qu'il est en France et s'écrie d'une voix fiévreuse: „n'est-ce point intolérable?" Mérimée écrit simplement et sans s'émouvoir le moins du monde „La double méprise". George Sand se repose des agitations violentes de l'âme dans la contemplation de l'humanité, pure et simple, en peignant tantôt, comme dans „Mauprat", la puissance et le bonheur de l'amour fidèle, tantôt, comme dans les romans champêtres ou dans „Jean de la Roche", la noblesse innée de l'homme que la société n'a point encore perverti. Mérimée ne croit pas à l'idéal et l'idylle n'est pas son domaine; il ne peint qu'avec des couleurs sombres, et son art ne sait point rendre l'ardente

---

*) „Vers la fin de sa vie il évitait de parti pris toutes les théories; à ses yeux elles n'étaient bonnes qu'à duper des philosophes ou à nourrir des professeurs." Taine: Essais de critique et d'Histoire.

aspiration du coeur vers la pureté qu'il aime et vers l'héroïsme qu'il admire.

George Sand a le tempérament essentiellement lyrique. Qu'elle représente la passion de l'amour et lui accorde tous les droits et toutes les faveurs, même quand elle remplit une âme indigne (comme dans le merveilleux et profond roman „Valvèdre;") ou bien que l'énergie de caractère de ses héroïnes la transporte d'enthousiasme, toujours elle partage les sentiments et les passions de ses personnages, passe par toutes leurs émotions, exulte, pleure, soupire et rit avec eux. Mérimée au contraire, comme Beyle dont il ne se distingue que par un art supérieur, exprime ses sentiments sous une forme dramatique et impersonnelle. Il s'est efforcé de les contenir et de les refouler autant que possible au dedans de lui-même, il leur a imposé le silence absolu exigé du prisonnier dans sa cellule et ne leur a jamais permis de parler en leur propre nom. Quand ils élèvent la voix, ce qui arrive très rarement, c'est au nom de personnages qui en acceptent l'entière responsabilité. Mérimée parvient ainsi à créer des figures d'une netteté et d'une précision inconnues jusqu'à lui et à leur prêter une langue extraordinairement concise et vigoureuse.

Plus ses sentiments étaient profonds, plus il affectait au dehors de raideur et de fierté. Il n'avait rien de féminin. Quand il peint une femme, il ne lui donne jamais le vrai caractère de son sexe. Beyle, qui lui est absolument opposé en ceci, lui fait remarquer avec raison, dans une lettre, que la délicatesse est absente de ses romans: „Souvent, lui écrit-il, vous ne me semblez pas assez délicatement tendre; or, il faut cela dans un roman pour me toucher: „Les femmes, chez Mérimée sont viriles et logiques jusque dans leurs passions; ce sont presque toutes des caractères; même les plus légères parmi elles acceptent la mort avec fermeté (Arsène Guillot, Julie de Chavernay, Carmen). Aucune n'a ce caractère langoureux qui rappelle les tableaux du Corrège et que Beyle a su donner à ses personnages féminins.

Si Beyle a un talent lyrique que n'a point Mérimée, et s'il comprend mieux le caractère de la femme, cela tient surtout à ce qu'il est au fond en même temps qu'un logicien un enthousiaste et un homme d'imagination. C'est pourquoi il aime à peindre l'enthousiasme qui est si étranger à Mérimée. Qu'on les compare tous deux par exemple comme peintres de batailles, qu'on rapproche la célèbre Nouvelle de Mérimée „L'enlèvement de la redoute" du récit non moins fameux de Beyle „La bataille de Waterloo", les deux meilleurs tableaux en ce genre de cette époque. Le contraste est frappant: Beyle représente avec une douce ironie et une vive sympathie un jeune homme enthousiaste de Napoléon et de la gloire militaire; Mérimée ne décrit que le côté sombre du combat, l'assaut presque mécanique de la redoute. Ses soldats ne sont soulevés ni par le patriotisme ni par quelque autre grand sentiment, ils font leur devoir stoïquement ou bien en vue de l'avancement; mais le tableau est peint par une main d'artiste aussi ferme que celle de Gérôme.

Beyle et Mérimée forment un groupe à part dans l'école romantique par leur irréligion. Tout d'abord les romantiques français avaient incliné vers le catholicisme, tout comme les romantiques allemands. Quelques-uns d'entre eux même avaient été des croyants; d'autres s'étaient contentés de se montrer indifférents. Mérimée et Beyle, au contraire, étaient essentiellement païens dans leurs pensées comme dans leurs sentiments; tous deux étaient d'ardents libres-penseurs. Mais Mérimée n'était pas assez naïf pour se déclarer l'ennemi personnel de Dieu comme Beyle, il abhorrait seulement tout autant que lui les représentants de la religion. Toutefois son animosité contre le christianisme ne se manifeste pas à tout propos comme chez Beyle. Il ne hait point comme celui-ci le catholique, il en sourit seulement. Il ne montre jamais plus que le bout du doigt sous son noir domino. Il aime à mettre en scène des prêtres catholiques amoureux, et quand l'un de ses personnages parle de baptême, de confession etc.

c'est toujours „avec un ton de nez fort dévot“. Lorsqu'il parle en son propre nom, il le fait prudemment comme dans les lignes suivantes extraites d'„Arsène Guillot“: „Madame de Piennes prit un livre de piété que je ne vous nommerai pas, d'abord pour ne pas faire tort à son auteur, ensuite parce que vous m'accuseriez peut-être de vouloir tirer quelque méchante conclusion contre ces sortes d'ouvrages en général. Suffit que le livre en question était d'un jeune homme de dix-neuf ans, et spécialement approprié à la réconciliation des pécheresses endurcies, qu'Arsène était très accablée, et qu'elle n'avait pu fermer l'oeil la nuit précédente. A la troisième page, il arriva ce qui serait arrivé avec tout autre ouvrage, sérieux ou non; il advint ce qui était inévitable, je veux dire que Mademoiselle Guillot ferma les yeux et s'endormit.“

Ce qui distingue pourtant essentiellement Mérimée de Beyle, c'est que ce dernier est beaucoup moins sceptique. C'était un matérialiste, disciple des encyclopédistes, et par conséquent un doctrinaire. Il avait sa philosophie: l'épicurisme, sa méthode: l'analyse psychologique, sa religion: la déification de la beauté dans la vie comme dans la musique, dans l'art plastique comme dans la littérature. Mérimée, lui, n'a pas de philosophie; il est impossible d'être moins doctrinaire que lui avec son caractère demi-stoïque, demi-épicurien. Il n'a pas non plus de religion; son dieu, c'est le néant. Il se garde de l'enthousiasme comme d'une maladie, et cela n'est nulle part plus sensible que dans le grand article qu'il consacra à l'„Histoire de la Grèce“ de Grote et où il discute la bataille des Thermopyles et le dévouement de Léonidas: „J'ai eu le bonheur il y a quelques années, raconte-t-il, de passer trois jours aux Thermopyles et j'ai grimpé non sans émotion, tout prosaïque que je sois, le petit tertre où expirèrent les derniers des trois cents . . . On m'a montré à Athènes des pointes de flèches persanes . . . elles sont en silex. Pauvres sauvages, n'ayez jamais rien à démêler avec les Européens! S'il y a lieu de s'étonner de quelque chose,

c'est que ce passage extraordinaire ait été forcé. Léonidas eut le tort d'occuper de sa personne un poste imprenable, tandis qu'il abandonnait à un lâche la garde d'un autre défilé moins difficile . . . Il mourut en héros; mais qu'on se représente, si l'on peut, son retour à Sparte, annonçant qu'il laissait aux mains du barbare les clefs de la Grèce?" La conclusion de Mérimée est donc qu'Hérodote a raconté le fait historique en poète, et en poète grec qui recherche avant tout le beau pour le mettre en relief; il se demande à la fin si la fiction vaut ici mieux que la vérité. Quatre-vingt-dix-neuf sur cent auraient sûrement répondu oui. Mérimée est d'un autre avis. Il poursuit, sous l'impression sans doute des événements tragiques auxquels il vient d'assister vers 1849: „c'est en abusant des Thermopyles, et de la prétendue facilité qu'ont trois cents hommes libres à résister à trois millions d'esclaves, que les orateurs de l'Italie sont parvenus à laisser les Piémontais se battre tout seuls contre les Autrichiens".

Comparez à ce scepticisme de Mérimée la confiance enthousiaste avec laquelle Beyle accueille les légendes sur Béatrice Censi.

Vers 1830 les plus grands écrivains de la France étaient vivement opposés au chauvinisme. La connaissance sérieuse des littératures étrangères qui commençait à se répandre eut pour conséquence naturelle un certain dédain des poètes nationaux, des classiques surtout, parfois même de l'esprit français en général. On connaît le premier assaut que les romantiques livrèrent assez inconsidérément contre la tragédie de Racine. On déclara la littérature classique bonne tout au plus pour les écoliers. Hugo qui ne manque pourtant pas d'orgueil national, s'écriait dans la préface des „Orientales": „Les autres peuples disent Homère, le Dante, Shakespeare; nous, nous disons Boileau". Le même Hugo qui avait passé sa jeunesse en Espagne traita d'abord des sujets espagnols (Inez de Castro, Hernani) et conserva dans le drame la division espagnole en jours au lieu de la division en actes. L'Italie et l'Espagne furent en

général la terre promise des premiers romantiques. Tandis que Musset écrit ses „Contes d'Espagne et d'Italie“ Gautier ne se lasse pas de se plaindre du froid climat de la France et de ses moeurs incolores, et considère l'Espagne comme sa véritable patrie etc.

Beyle et Mérimée combattent avec acharnement, partout où ils la rencontrent, la vanité française. Dans la bouche du premier, le mot „français“ est presque une injure; il appelle ironiquement ses compatriotes „les vain-vifs“, ses livres sont remplis de traits mordants comme celui-ci: „Quoi de plus comique que d'attribuer quelque sérieux au Parisien?“ Sa patrie, c'est „le plus vilain pays du monde que les nigauds appellent la belle France“; nous avons vu même qu'il finit par la renier. Mérimée, qui était aussi épris des moeurs espagnoles que Beyle l'était des moeurs italiennes, aimait, comme les premiers romantiques, tout ce qui était étranger; lui aussi d'ailleurs voyait, tout comme Beyle, un des traits principaux du caractère français dans la préoccupation constante de „l'idée du voisin“, du qu'en dira-t-on, qui détruit toute originalité et gâte toutes les joies de la vie, et qui forme la meilleure base de l'hypocrisie sociale. En général il estimait assez peu ses compatriotes et ne s'en cachait guère. Vers la fin de sa vie cependant, contrairement à Beyle, il manifesta le patriotisme le plus sincère. Mais, avec sa haine de toutes les rodomontades du chauvinisme, ce ne lui fut point chose facile, et il ne lui fallut rien moins, pour le faire sortir de sa réserve, que le complet écrasement de la France. Il écrit dans une lettre du 13 septembre 1870: „J'ai toute ma vie cherché à me dégager des préjugés, à être citoyen du monde avant d'être Français, mais tous ces manteaux philosophiques ne servent de rien. Je saigne aujourd'hui des blessures de ces imbéciles de Français, je pleure de leurs humiliations, et, quelque ingrats et absurdes qu'ils soient, je les aime toujours . . .“

Dans son étude sur Beyle, Mérimée a signalé, d'après Sainte-Beuve, un des traits les plus frappants du caractère

de celui qui avait été son ami si intime: l'inquiétude d'être pris pour dupe, la peur du ridicule. „De là, dit-il, cet endurcissement factice, cette analyse désespérante des mobiles bas de toutes les actions généreuses, cette résistance aux premiers mouvements du coeur, beaucoup plus affectée que réelle chez lui, à ce qu'il me semble. L'aversion et le mépris qu'il avait pour la fausse sensibilité le faisaient tomber souvent dans l'exagération contraire, au grand scandale de ceux qui, ne le connaissant pas intimement, prenaient à la lettre ce qu'il disait de lui-même.“ Cette crainte d'être dupe, avec toutes les conséquences que Mérimée énumère ici, n'était pas moins vive chez lui-même que chez Beyle; il dut seulement, en raison de sa nature plus délicate et plus faible, se faire beaucoup plus violence pour prendre le ton cynique qu'il affecta plus tard vis-à-vis des hommes tout en restant galant et insinuant près des femmes. Lui aussi trouvait un malin plaisir, dans sa jeunesse, à passer aux yeux des gens pour un monstre d'immoralité, et de temps en temps seulement il se sentait mortifié de cette réputation, lorsque quelque incident comique lui montrait son imprudente folie. Il raconte*) qu'un jour il voyagea d'Avignon à Paris avec une dame fort épouvantée de se trouver en sa compagnie, et que, de voir l'effet produit par sa seule réputation, cela le mit en mauvaise humeur pendant deux jours.

La peur d'être taxé, comme les autres, d'hypocrisie fit qu'il se mit lui-même à feindre l'insensibilité et la frivolité, et, pour ne pas être ridiculisé, il ne se contenta point de tromper les autres, il se trompa lui-même et se priva ainsi de toutes les joies pures de la vie. Ce n'est pas seulement au théâtre, comme le disait Gorgias, qu'un homme trompé est plus sage qu'un autre ou, selon le proverbe français „qu'un homme averti en vaut deux“. Mais celui qui ne craint pas constamment de donner prise sur soi a plus de courage et de force pour produire tout

*) Lettres à une inconnue. 1er vol. — p. 72.

ce dont il est capable. Chez Mérimée cette crainte permanente eut deux conséquences fatales qu'on ne trouve pas chez Beyle. Tout d'abord elle lui donna dans sa vieillesse une raideur officielle. A titre de membre de l'Académie et du Sénat et de favori de la famille impériale, il fut souvent obligé de représenter dans de grandes occasions et de dire des choses dont il ne faisait que rire en lui-même. Beyle se garda bien de se mettre dans cette situation. Ce n'est pas en vain qu'il a écrit: „Quand je vois un homme tout fier de ses décorations, je me représente involontairement le nombre incalculable de platitudes et de trahisons qu'elles lui ont coûté". La seconde conséquence du souci de l'opinion publique chez Mérimée fut qu'il devint si sévère envers lui-même qu'il finit par ne plus vouloir rien produire. Beyle avait été fidèle au principe: nulla dies sine linea. Mérimée, lui, avait peu écrit, et il était si exigeant pour son style qu'il préféra à la fin s'arrêter plutôt que d'exposer la célébrité qu'il avait déjà acquise. Cela lui fut d'autant plus facile qu'il était naturellement réservé et qu'il ne sentait pas en lui un besoin impérieux de créer.

Beyle lui reprocha souvent sa paresse, sans comprendre que celle-ci tenait à une différence essentielle entre leurs deux esprits. Il était lui, psychologue et en certain sens poète, mais non artiste, tandis que Mérimée était artiste jusqu'au bout des ongles; ce n'est même qu'à ce titre qu'il est grand: il a enveloppé d'une forme artistique immortelle la riche matière que Beyle a découverte, et son talent d'artiste constitue sa supériorité sur lui. Sa „paresse" d'ailleurs n'était pas si excessive. Il écrivit des Etudes de tout genre embrassant la critique littéraire, l'histoire, l'architecture et traduisit quelques-unes des oeuvres des romanciers et poètes dramatiques russes, Nicolas Gogol, Pouschkine et Tourguenef; il était de plus linguiste, polyglotte et archéologue. Au milieu de ces études arides, l'art était pour lui comme une oasis.

L'art chez Mérimée confine partout à la science et peu à peu se confond avec l'histoire, car il vient un temps

où l'imagination seule ne peut plus satisfaire son amour du fait et de l'exactitude.

Lorsque celle-ci abandonna les sujets étrangers et les sujets empruntés au moyen-âge, la science à son tour s'en empara, mais en leur conservant leur cachet poétique. Or, comme les oeuvres d'imagination de Mérimée ont leur point de départ dans ses recherches historiques, comme la plupart d'entre elles telles, que „Carmen", „La Vénus d'Ille" et „Lokis", sont renfermées dans un cadre qui ne semble qu'amusant, mais où l'auteur sait faire entrer ses études de langue ou d'archéologie, il est facile de comprendre que la science pénétra insensiblement de la périphérie au centre même de son oeuvre.

La dernière différence capitale entre Beyle et Mérimée est que celui-ci n'occupe pas dans la science le premier rang; il a les qualités d'un esprit de second ordre: il est profond et sérieux, mais il lui manque l'enthousiasme qui l'animait comme nouvelliste. Néanmoins il a un des véritables caractères du savant. Il se garde de parler de choses qu'il ne comprend pas, il ne fait pas de vagues suppositions et n'expose pas de paradoxes spirituels, mais avance toujours pas à pas. Pour cette raison, il peut être sec ou fatigant, mais il ne s'égare jamais. Si Mérimée est un savant froid et sans génie, Beyle est au contraire le dilettante de génie dans la science. Ses oeuvres sont remplies d'affirmations vagues, de considérations générales sur des peuples dont il ne connaissait pas la langue et de paradoxes comme celui qu'il émet quand il prétend que le „Luther" de Werner est le meilleur drame allemand. Ses Etudes sont aussi intéressantes et aussi pleines de saillies que celles de Mérimée sont sèches et ennuyeuses, mais ses conclusions reposent souvent sur le sable tandis que celles de Mérimée reposent sur le roc. Comme savant, et comme nouvelliste, Mérimée marque donc un progrès sur Beyle. C'est un esprit moins vaste et moins riche, mais dont les connaissances sont mieux ordonnées et qui disposait d'une forme artistique parfaite.

Chapitre XXIII.

## Mérimée (suite).

Dans le drame comme dans la Nouvelle, Mérimée fait avant tout de la polémique littéraire. Quoique observateur d'instinct, il ne veut pas, comme par exemple Balzac, peindre le tableau des moeurs et des sentiments de son temps et il ne demande pas qu'on aille les étudier dans son oeuvre. Il veut seulement combattre le goût régnant, taquiner ses compatriotes ou exciter leur indignation et, dans ce but, il choisit des sujets étranges.

Il était naturel que son animosité se dirigeât d'abord contre la fausse sentimentalité littéraire de l'époque. A la fois fier et timide, il était pénétré de ce principe que l'écrivain a le devoir de communiquer ses idées au public, mais doit à sa dignité d'homme de conserver pour lui-même ses sentiments. Mais alors, il était le seul en France qui pensât ainsi. Depuis que Rousseau, dans ses romans et plus encore dans ses „Confessions", avait donné l'exemple d'une effusion de sentiments vrais ou faux que rien n'arrêtait, une série d'écrivains, de Chateaubriand à Lamartine et à Sainte-Beuve, avaient amusé leurs lecteurs en s'ouvrant et en se disséquant devant eux et en livrant leur coeur à la curiosité publique. Et pourquoi? Tout simplement pour éveiller la sympathie. Mais Mérimée est beaucoup trop fier pour vouloir attirer l'attention sur lui . . . Surtout pas de confession! se dit-il à lui-même, quand il prend la plume pour la première fois. Et, pour ne pas paraître sentimental ou élégiaque, il se cache derrière ses personnages en se gardant bien de nous dire ce qu'il pense d'eux. Beyle, qui a une égale horreur de la

sentimentalité ne peut cependant s'empêcher d'intervenir à chaque instant. Mérimée n'est si invisible dans son oeuvre que parce qu'il se borne à représenter des caractères fermes et énergiques qui agissent sans réfléchir, selon l'inspiration de la passion: „Pour moi“ dit le capitaine de vaisseau dans la préface de „La Famille de Carvajal“ „tous ces héros de tragédie ne sont que des philosophes flegmatiques, sans passions, qui n'ont que du jus de navet au lieu de sang dans les veines, de ces gens enfin à qui la tête tournerait en serrant un hunier. Si quelquefois un de ces messieurs tue son rival en duel ou autrement, les remords l'étouffent aussitôt, et le voilà devenu plus mou qu'une baderne. J'ai vingt-sept ans de service, j'ai tué quarante et un Espagnols, et jamais je n'ai senti rien de pareil . . . Personnages, sentiments, aventures tout nous paraissait faux. Ce n'étaient que princes soi-disant amoureux fous qui n'osent toucher seulement le bout du doigt de leurs princesses. Cette conduite et leurs propos d'amour nous étonnaient, nous autres marins accoutumés à mener rondement les affaires de galanterie“.

Mérimée n'écrit donc pas pour des lecteurs larmoyants; il s'adresse à des âmes mieux trempées. Il entre de plain-pied dans son sujet, sans se complaire dans des analyses et des introductions insipides et sans viser aux effets tragiques. Les hommes qui sentent couler dans leurs veines un sang généreux, ne se donnent guère le temps de réfléchir; pour les autres, ils n'amusent que les âmes faibles. Lorsqu'une femme aime, quoi de plus naturel qu'elle le dise et laisse là toute fausse pudeur pour arriver le plus tôt possible au premier aveu et au premier baiser? Lorsqu'un homme hait et que sa haine vient du sentiment de sa dignité, quoi de plus naturel qu'il se débarrasse de son adversaire par une balle ou un coup d'épée? Si l'on veut avoir une race d'hommes énergiques, il faut qu'il en soit ainsi. De là vient chez Mérimée sa tendance à représenter le sentiment comme une passion violente et irésistible, à s'arrêter aux scènes de cruauté et de barbarie et à faire apparaître, à la fin

de chacune de ses oeuvres, la mort impitoyable dépourvue de toute grandeur tragique.

Mérimée est familiarisé avec la mort. Si les anciennes dénominations lui convenaient, on pourrait l'appeler un grand tragique. Mais il ne croit pas à l'„expiation tragique“ d'Aristote, et il semble dire avec Schiller aux poètes qui ont représenté la mort: Mais, Messieurs, la mort est loin d'être aussi esthétique.

Sa prédilection pour les caractères énergiques a des racines profondes dans son âme. Il n'aime pas, comme Balzac, la force qui ne se manifeste que dans l'instinct et la passion, il l'aime sous la forme de l'énergie de caractère et de la résolution; mais il a compris et exprimé la poésie d'un dénouement violent longtemps avant d'être assez mûr pour concevoir celle d'un caractère vrai et viril. Or, la mort étant le dénouement de la vie, Mérimée s'éprend d'elle en véritable amant; mais entendons-nous bien: il ne s'agit pas pour lui de la mort telle que la conçoivent les spiritualistes et les croyants, il ne l'envisage pas comme une purification et comme un passage à une autre vie, mais comme une catastrophe violente, soudaine et cruelle qui marque en traits sanglants la fin d'une existence. Il est comme Sieyès pour la mort sans phrase.

On serait presque tenté de croire que, chez Mérimée, sous l'insensibilité de l'écrivain, il y avait réellement une certaine dureté de coeur et un certain penchant à la cruauté, si l'on ne savait d'ailleurs, par lui-même, qu'il affectait ce ton pour réagir contre la sensiblerie à la mode. Voici ce qu'il écrit dans sa notice biographique sur son ami d'enfance, Victor Jacquemont: *) „Je n'ai jamais connu de coeur plus vraiment sensible que celui de Jacquemont. C'était une nature aimante et tendre, mais il apportait autant de soin à cacher ses émotions que d'autres en mettent à dissimuler de mauvais penchants. Dans notre jeunesse, nous avions été choqués de la fausse sensibilité de Rous-

*) Portraits historiques et littéraires p. 68.

seau et de ses imitateurs. Il s'était fait une réaction exagérée, comme c'est l'ordinaire. Nous voulions être forts et nous nous moquions de la sensiblerie."

Cependant, il est évident qu'il y avait autre chose que le désir de la contradiction dans cette haine de la sensiblerie régnante et dans cet amour de la violence et de la cruauté. Pour en bien mesurer l'intensité, il suffit d'embrasser d'un seul regard toute l'oeuvre de Mérimée. Chez tout autre que lui, une pareille tendance se serait heurtée à une conception plus gaie et plus sereine de la vie, pendant la jeunesse, et se serait adoucie dans la vieillesse. Ce n'est pas le cas chez Mérimée. Il fut attiré vers les dénouements violents dès qu'il commença à écrire, et après avoir peint des tableaux terribles et tragiques dans son âge mûr, il en vint à ne plus peindre dans sa vieillesse que le monstrueux.

Dans sa première oeuvre le „Théâtre de Clara Gazul" qu'il publia à vingt-deux ans, il révèle déjà, malgré sa jeunesse, cette tendance à l'horrible si profondément enracinée en lui. „Le Théâtre de Clara Gazul" peut paraître au premier regard assez sérieux. Bien que les drames et comédies qui le composent nous soient donnés comme des traductions espagnoles, ils diffèrent pourtant essentiellement des drames espagnols. Loin de nous présenter les personnages des pièces de cape et d'épée et de renouveler toujours les mêmes situations amenées par la jalousie ou un sentiment exagéré de l'honneur, loin de se couvrir de l'étiquette d'une fausse et étroite morale, ces drames, très différents entre eux, ont des figures individuelles très nettes et très caractéristiques qui se laissent entraîner aveuglément par la passion, au lieu de viser à une abnégation et à un héroïsme surhumains. Les pièces du „Théâtre de Clara Gazul" ressemblent encore moins aux drames fantastiques, religieux ou non, de Calderon où celui-ci a répandu ses couleurs à profusion. Quelques-unes seulement (par exemple Inès Mendo) rappellent, par l'inspiration grave et sérieuse, certains drames de Calderon: „El alcalde de Zalamea", „Las

tres justicias en una", „El medico de su honra", „El pintor de su deshonra", ou bien certains drames de Moreto comme „El valiente justiciero". Mais on peut dire en général que la gravité de „Clara Gazul" n'est qu'apparente, qu'il y a là beaucoup de liberté et d'audace et que dans le costume espagnol des actrices il faut voir une satire et une allusion à la légèreté française. Mérimée y met en scène, comme il le dit dans le prologue de la comédie „Une femme est un diable", certains personnages que nos nourrices et nos bonnes nous ont appris à révérer. Mais il espère que les Espagnols émancipés, qui ont appris à distinguer la vraie dévotion de l'hypocrisie, la lui pardonneront.

Les pièces de „Clara Gazul" sont donc très lestes; la bonne dame qui les a écrites porte des robes courtes et décolletées. Mais quelle étrange gaieté nous avons là! Une gaieté qui se plaît dans les coups de couteau et dont la pétulance rappelle les bonds d'une jeune panthère. Mérimée ne peut terminer un drame sans tuer ses principaux personnages. Les coup d'épée se suivent chez lui comme dans un théâtre de marionnettes. Mais, immédiatement après, il s'amuse à détruire l'illusion en faisant remercier les spectateurs de leur attention par l'un de ses acteurs. Le drame tout entier devient ainsi une simple farce bouffonne. La petite pièce passionnée qui a pour titre „L'occasion" se termine de la façon suivante:"

Doña Maria

Secourez-la! Elle est empoisonnée, empoisonnée par moi. Je vais me faire justice, et le puits du couvent n'est pas bien loin.

Elle sort en courant.

Fray Eugénio (au public.)

Ne m'en voulez pas trop pour avoir causé la mort de ces deux aimables demoiselles, et daignez excuser les fautes de l'auteur."

Musset a fait de „Clara Gazul" la critique la plus spirituelle dans les „Lettres de Dupuis et Cotonet": „Sur-

vient l'Espagne avec ses Castillans, qui se coupent la gorge comme on boit un verre d'eau, ses Andalouses qui font plus vite encore un petit métier moins dépeuplant, ses taureaux, ses toréadors, ses matadors, etc . . ."

Ce n'est pas seulement chez Mérimée que l'Espagne de la jeune école romantique, d'où Musset également a tiré son Andalouse de Barcelone reconnaissable à la pâleur de son visage et au teint bruni de son cou, est représentée avec ce caractère passionné et cette ardeur à jouir très vite de la vie; mais aucun autre n'en a tant abusé. Et cette première manière de sa jeunesse, c'est celle que nous retrouvons encore au déclin de sa vie.

Sa dernière Nouvelle „Lokis" est l'histoire d'un jeune comte lithuanien qui, par suite de ses origines mystérieuses, sent de temps en temps des instincts de bête fauve s'éveiller en lui, qui, dans sa nuit de noces, perd la raison et ouvre à coups de dents la gorge de sa femme pour se repaître de son sang. Ce caractère est tracé avec un art merveilleux, le progrès de la démence est marqué en quelques traits très nets. Mérimée éprouva évidemment un plaisir particulier à opposer à la férocité du jeune comte un brave et simple professeur allemand (tel qu'on le représentait dans les livres français avant 1870). Ce dernier est l'hôte du comte, il écrit chaque soir à sa fiancée Gertrude Weber, et c'est lui qui raconte au lecteur cette terrible histoire de vampire qui communique une impression générale d'effroi et d'horreur. Le talent déployé par Mérimée et le tact qu'il sait observer dans cette peinture sauvage produisent sur nous l'impression du bourreau qui met des gants pour immoler ses victimes. Pourtant la Nouvelle n'est intéressante qu'au point de vue psychologique parce qu'elle témoigne de la violente inclination de l'auteur.

Cette inclination de Mérimée était assurément originale et personnelle, elle se rattache cependant aussi à l'école que Southey a qualifiée de „satanique". Il est impossible de n'y pas voir l'influence de Byron. En 1830 on était fatigué en France, comme on l'avait été aupara-

vant en Angleterre, de la poésie „séraphique“ de la Restauration. Le sceptre poétique était tombé des mains de Lamartine dans celles de Hugo, dont les „Orientales“ renfermaient les tableaux les plus effroyables de guerres et de carnages. Lamartine lui-même, l'ancien poète séraphique par excellence, s'engagea avec „La Chute d'un Ange“ dans la voie satanique. Parmi les disciples de Hugo se trouvait un jeune poète, Pétrus Borel, qui mourut pauvre et inconnu, et qui, presque en même temps que Mérimée, et sans avoir subi en rien son influence, traitait des sujets horribles dans de petites Nouvelles d'un art consommé. Sa „Dina, la belle Juive“ peut soutenir la comparaison avec les Nouvelles de Mérimée. Ce pauvre Borel était un enthousiaste et un moraliste qui, par ses tirades emphatiques plus ou moins dissimulées, voulait inspirer l'horreur des violences qu'il peignait. Mérimée, dont l'esprit est si fin et si délicat, n'affecte souvent la cruauté que parce qu'il prend plaisir à effrayer ses lecteurs et plus encore ses lectrices. Mais, chez l'un comme chez l'autre, il y a l'intention bien romantique d'exciter et de provoquer les „philistins“.

Ce n'est pourtant pas impunément que Mérimée employa son talent à peindre la cruauté. S'il échappa de son vivant à la punition, il dut la subir après sa mort. A la fin de son discours de réception à l'Académie, Loménie exprima la pensée que Mérimée avait manqué de la paix du foyer et que, père de famille avec quatre ou cinq enfants, il eût été plus heureux. Et quand la comtesse Lise de Przezdzieska, publia ses lettres qui n'étaient certainement pas destinées à la publicité (Lettres à une autre inconnue) elle consacra le revenu du livre à faire dire des messes pour le salut de son ami libre-penseur.

---

Chapitre XXIV.

## Mérimée.

Quand Mérimée publia sous un pseudonyme espagnol ses premières oeuvres, on en était arrivé dans la littérature classique à donner à chacun des personnages d'un drame, comme à chacune des figures d'un jeu d'échecs, son rôle déterminé et son caractère immuable. On avait ainsi créé un type général de roi, de tyran, de princesse, de conspirateur, de confident. Que la reine qui tue son mari s'appelât Sémiramis, Clytemnestre, Jeanne de Naples ou Marie Stuart, que le législateur fût Minos, Pierre le Grand ou Cromwell, cela importait peu; leurs paroles et leurs actions, leurs pensées et leurs sentiments se ressemblaient toujours. Un jeune poète classique qui avait choisi un sujet espagnol interdit par la censure se contenta de transporter son action d'un seul trait de plume du XVI^e^ siècle à l'époque du déluge et de substituer Babylone à Barcelone parce que ces deux noms avaient la même rime et le même nombre de syllabes. Toute différente est l'Espagne que Mérimée peignit sous le pseudonyme de „Clara Gazul". Ce n'est même qu'à regret qu'il se travestit en Espagnole.

En véritable romantique qu'il est, il vise par-dessus tout à peindre, sans chercher à les embellir, les différentes races et l'état moral des différents degrés de civilisation, ce qu'on appelait alors „la couleur locale". Il parcourt les pays les plus divers, revit dans tous les siècles; il se fait tour à tour, maure, nègre, américain, illyrien, bohémien, cosaque etc., mais ne s'intéresse pourtant pas également à tout, car il a horreur de la civilisation et de ses moeurs raffinées.

Gautier se plaisait à visiter chaque pays dans la saison où son climat se présente avec son caractère propre: l'Afrique en été, la Russie en hiver; Mérimée entreprend de même ses excursions intellectuelles chez les peuples où l'on fait le moins de cas de la vie humaine, où les passions sont plus violentes, les caractères plus indépendants et plus sauvages et où les préjugés règnent encore avec toute leur puissance. Il se plonge dans la barbarie des guerres de „la Jacquerie“ et des guerres de religion, il est tout aussi familier avec l'Espagne du XIV^e^ siècle et la Russie du XVII^e^ siècle qu'avec la France du moyen-âge et la Rome ancienne. Historien et archéologue, il a étudié les inscriptions et les monuments, les objets d'art et les armes, les documents et les manuscrits des langues et des idiomes les plus variés et inaccessibles a l'archéologue ordinaire. De là l'exactitude, incroyable pour l'époque, de tous ses tableaux.

L'amour qu'éprouve Mérimée pour l'énergie brutale lui a donné le sens historique. Ce sont les héros les plus téméraires et les plus violents en effet qu'il va chercher également pour ses travaux d'histoire: Sylla, Catilina, Don Pèdro, roi de Castille, le premier faux Démétrius etc. Si son pédantisme de savant et sa crainte de laisser l'imagination, cette „folle du logis“, pénétrer dans la science ont enlevé toute vie à ses oeuvres historiques, (dont les meilleures sont „Don Pedro“ et l'„Episode de l'Histoire de Russie“) l'histoire ne tarde pas à s'animer entre ses mains, dès qu'il la mêle à ses oeuvres de libre invention. Lorsque Vitet eut montré par l'exemple de ses merveilleuses „scènes historiques“ comment on peut faire de l'histoire vraie dans des tableaux dramatiques qui retracent librement un fait ou une époque, Mérimée se mit à peindre dans „La Jacquerie“ une époque plus ancienne encore et plus barbare. L'esprit dans lequel cette oeuvre fut conçue est nettement indiqué par les paroles de Mascarille des „Précieuses Ridicules“ de Molière, que Mérimée emploie ici ironiquement comme devise: „Je travaille à mettre en

madrigaux toute l'histoire romaine". Il sait admirablement se transporter dans ces temps éloignés et en saisir les moeurs, les idées, les préjugés. Je ne veux signaler qu'un seul caractère, celui d'Isabelle, la fille du baron d'Apremont, ce type de jeune châtelaine noble et aimable. Isabelle est pure et bonne envers tout le monde, amis et ennemis; par reconnaissance pour le brave et fidèle écuyer qui la sauve des flammes, elle prie son père de l'attacher à son service et elle-même lui brode une bourse. Mais ce favori ose l'aimer, et du même coup il perd ses bonnes grâces. Elle l'accable de son dédain, le chasse loin d'elle et le considère comme déshonoré pour s'être permis de lever les yeux sur sa personne. Qu'on se représente au contraire une châteleine d'Ingemann; elle ne partagerait point les préjugés de son temps et saurait comprendre la noblesse de coeur de son écuyer. On voit là toute la différence qu'il y a entre la peinture abstraite et idéale et la reproduction historique et exacte d'une époque barbare. Je veux encore citer une autre scène de „La Jacquerie". Siward, le brutal capitaine d'aventuriers anglais a, pendant la nuit, surpris et tué d'Apremont et entraîné Isabelle dans une cabane abandonnée au milieu des bois. Deux lansquenets gardent les chevaux sellés devant la porte et s'entretiennent de ce qui se passe à l'intérieur. L'impression qui se dégage de cette courte scène est si forte que nous y voyons un tableau de toute l'époque. Le poète abuse cependant, dans sa haine de la sentimentalité, des situations violentes et des actes de sauvagerie: toutes les distinctions sociales et individuelles s'effacent dans ses caractères.

Les personnages de la „Chronique du règne de Charles IX" au contraire ont une individualité bien nette et bien tranchée, sans être toutefois modernes (à l'exception peut-être de George Mergy) toute l'attention de Mérimée se porte ici sur les détails, au point que chaque chapitre forme un tout complet et que le roman entier fait l'effet d'une mosaïque. Dans la dernière de ses scènes historiques: „Les débuts d'un aventurier" il ne voit que la

souplesse, la vraie nature de Cosaque du faux Démétrius; les complications qui naissent de l'imposture de l'aventurier et qui frappèrent tout de suite Schiller*), lui échappent absolument. Mérimée s'arrête à peu près où Schiller commence, car les moeurs d'une époque déterminée l'attirent plus que les vastes tableaux de l'humanité; ici, comme partout dans les Nouvelles historiques de Mérimée, nous avons de la vie non pas le côté intellectuel et sentimental, mais le côté caractéristique, et les personnages conservent jusqu'au bout leur caractère primitif. Lorsqu'il place son action dans les temps modernes, Mérimée peint des vies de brigands et de bohémiens dans „Carmen", la soif de la vengeance dans „Colomba", un meurtre horrible pendant la nuit de noces dans „La Vénus d'Ille" ou dans „Lokis". Quand son sujet est emprunté à la société contemporaine, ce sont les classes qui sont en lutte avec elle qu'il aime à représenter: le monde des danseuses et des actrices, les prêtres catholiques amoureux; ou bien il se contente de peindre tout ce qui, au milieu de la faiblesse générale, révèle encore quelque énergie, une liaison d'amour à laquelle un duel met fin, un adultère qui conduit au suicide ou tout autre scandale qu'il fait passer avec un vrai plaisir sous les yeux du monde hypocrite. Mérimée est le peintre du destin implacable, de la passion violente qui brave les lois sociales quand elle triomphe, et qui est regardée comme criminelle quand elle succombe. C'est pourquoi il prisait tant la littérature russe moderne où il retrouvait la même inspiration que chez lui, comme dans les vieux drames de Pouchkine „Pique-Dame" et „Les Bohémiens" qu'il traduisit.

Deux causes empêchèrent Mérimée de concevoir tragiquement les événements terribles capables de bouleverser une vie humaine: il craint que la précision qu'il aime

---

*) On sait que la mort ne laissa pas à Schiller le temps d'achever sa tragédie de „Démétrius" dont il n'esquissa que le plan.

ne souffre de l'introduction d'un nouvel élément, et il ne croit pas qu'un résumé puisse embrasser tous les cas particuliers.

Lorsque cependant il produit une impression tragique, il le fait à son insu par l'étude approfondie des caractères et par l'intérêt croissant avec son expérience de la vie qu'il prend aux événements dans lesquels se révèle un rapport nécessaire entre la destinée et le caractère.

Bien qu'il se moque ordinairement des symboles, il peint, pour ainsi dire involontairement, dans un grand drame symbolique toute la folie et toute l'horreur des guerres civiles et des guerres de religion quand il nous montre dans sa „Chronique du règne de Charles IX“ un frère tombant sous les coups de son frère. Et quand, dans la Nouvelle „La partie de trictrac“, le pauvre officier qui n'a triché au jeu qu'une seule fois se sent si malheureux qu'il se tue de honte, le récit se change nécessairement en une tragédie du sentiment de l'honneur. Dans un autre chef-d'oeuvre „La double méprise“ Mérimée essaie de peindre un enchevêtrement d'aventures qui dominent toute une existence et conduisent à une mort aussi absurde que triste et horrible. Mais la peinture est si habile que cette mort absurde devient à la fin fatale.

Une jeune femme, Julie de Chaverny, se sent malheureuse près de son mari. Elle est amenée insensiblement et fatalement à se donner à un homme qu'elle n'aime pas, et cela est cause de sa mort. Tout l'art de Mérimée consiste à conduire le lecteur à travers tous les sentiments confus qui agitent son héroïne jusqu'au dénouement aussi inévitable qu'absurde comme je l'ai dit. Inimitable est la conversation dans laquelle Darcy, parlant avec modestie et humour, mais malgré lui, de ses aventures, excite l'admiration de Julie; inimitable aussi la conversation dans la voiture où Julie, à chaque mot qu'elle dit, est bien plus près de succomber par la résistance qu'elle oppose que par les concessions qu'elle fait. Je rappelle ici le passage classique préparé par tout ce qui précède:

„La pauvre femme croyait en ce moment, de la meilleure foi du monde, qu'elle avait toujours aimé Darcy, pendant les six années qui venaient de s'écouler, avec autant d'amour qu'elle en sentait pour lui dans ce moment.“ Mérimée savait quelle puissance, quelle force d'impulsion tragique il y a dans l'illusion. Il savait qu'elle fait la moitié du bonheur et du malheur des hommes.

Il est plus tragique encore quand il nous montre ses personnages aux prises avec un amour fatal qui se glisse en eux comme un poison dans leurs veines. Voyez par exemple „Carmen“. Du jour où Don José rencontre pour la première fois la jeune bohémienne il s'écarte du droit chemin qu'il a suivi jusque-là et, malgré son honnêteté naturelle, se fait fatalement pour Carmen brigand et assassin. Mérimée qui, dans sa jeunesse, voulait s'éloigner le plus possible des tragiques classiques, imitateurs de l'antiquité, se rapproche pourtant, dans „Colomba“, avec son héroïne corse de la tragédie grecque beaucoup plus que tout autre de ces vénérables poètes qui glorifièrent „la famille toujours vivante d'Agamemnon“. On a comparé justement Colomba à Electre. Comme celle-ci, Colomba ne vit plus que pour venger la mort de son père et elle excite son frère Orso à se charger de cette vengeance. Elle est encore moins qu'Electre une héroïne abstraite, car sous ses cruels préjugés elle conserve sa naïveté et sa grâce et allie la douceur de la jeune fille à la cruauté et à la soif du sang. Un charme sauvage se dégage de toute sa personne. Il est facile de voir aujourd'hui que cette fille énergique de la Corse est bien plus près des héroïnes grecques que toutes ces princesses de théâtre qu'on avait vues passer sur la scène française sous le nom d'Electre, d'Antigone ou d'Iphigénie. Mais elle se rapproche plus encore peut-être de ces femmes des légendes de l'Islande implacables dans leur haine et animant toujours les hommes à la vengeance. „Colomba“, l'oeuvre la plus célèbre de Mérimée, c'est le triomphe de la couleur locale telle que l'entendaient les romantiques. L'île qui

a donné le jour à Bonaparte y revit là avec sa vendetta et y exhale un arome sauvage. Lorsque Mérimée, engagé dans le procès Libri, attendait la sentence du tribunal, un spectateur corse, ancien bandit, l'aborda et lui offrit de la venger dans le cas où il serait condamné. N'est-ce pas là une preuve de la fidélité avec laquelle il a décrit les moeurs corses et en même temps du succès de son livre? Rien ne prouve mieux peut-être à quel point la „couleur locale“ avait été observée dans „Colomba“.

Mais Mérimée n'aurait plus été Mérimée si, au moment même où il écrivait „Colomba“, il ne s'était pas vivement moqué de cette fameuse couleur locale, pour démontrer qu'il n'avait point cessé d'être hostile à toute théorie. Il écrit en 1840 dans la préface de la deuxième édition de „La Guzla“, qu'il donnait comme un recueil de ballades illyriennes: „Vers l'an de grâce 1827, j'étais romantique. Nous disions aux classiques: Point de salut, sans la couleur locale. Nous entendions par couleur locale ce qu'au XVII^e siècle on appelait les moeurs, mais nous étions très fiers de notre mot et nous pensions avoir imaginé le mot et la chose. L'enthousiasme pour la couleur locale éveilla en nous (Mérimée et Ampère) le désir de connaître l'Illyrie. C'était le plan le plus original, le plus beau, le plus neuf, sauf la question d'argent . . . En avisant au moyen de la résoudre l'idée nous vint d'écrire d'avance notre voyage et d'employer nos bénéfices à reconnaître si nous nous étions trompés dans nos descriptions.“

Ainsi fit-il; il lut le voyage en Dalmatie de l'abbé Fortis, apprit cinq ou six mots slaves et composa ses ballades „traduites de l'illyrien“. Tout le monde s'y laissa prendre.*) Un savant allemand, Gerhard traduisit

*) Le vieux Goethe seulement dévoila au public le véritable auteur de „la Guzla“ caché sous le pseudonyme d'Hyacinthe Maglanowich. Il prétendit avoir découvert dans le nom de „Guzla“ celui de „Gazul“. Mérimée se montra avec raison mécontent de cette indiscrétion, car c'est lui-même qui, en

„La Guzla“ avec deux autres volumes de poésies slaves dans le mètre des vers illyriques qu'il avait découvert sous la prose de Mérimée (!).“ *) Le procédé était si simple et si facile, „poursuit Mérimée“, que j'en vins à douter du mérite de la couleur locale elle-même, et que je pardonnai à Racine d'avoir policé les sauvages héros de Sophocle et d'Euripide“. Sous cette forme ironique, on sent le dépit qu'éprouve l'écrivain-gentleman d'avoir appartenu jadis à une école littéraire. Cette préface humoristique n'est pas conforme à l'exacte vérité; car, bien que les ballades illyriennes ne se distinguent point par des qualités particulières, elles sont le fruit d'une étude très sérieuse et sont écrites dans le ton des chants populaires slaves. Mérimée ne peut parler une seule fois de lui-même sans affectation. Lorsqu'il daigne s'adresser directement aux lecteurs, dans ses préfaces, il le fait avec une indifférence et une modestie qui éloignent encore plus que la vanité.

## Chapitre XXV.

## Mérimée.

Le trait essentiel du caractère de Mérimée est la réserve froide et railleuse qui se manifeste particulièrement dans ses rapports officiels, dans ses notes sur les monuments publics (Notes sur le midi de la France etc.). Pas un mot sur lui-même, pas une impression de voyage. Quel

envoyant son livre à Goethe, dont il recherchait le patronage comme tous les jeunes romantiques, s'en était déclaré l'auteur.

*) Pouschkine lui-même traduisit en russe quelques-unes des ballades de „La Guzla“.

plaisir de tromper ainsi tous ceux qui ont espéré trouver dans l'Inspecteur des Monuments de France un dilettante et un nouvelliste!

La réserve de Mérimée se montre également dans le plaisir qu'il semble goûter à mystifier ses lecteurs, quand il se présente à eux sous un nom espagnol ou illyrien. Il rappelle par ce côté Beyle, sans pourtant lui ressembler absolument. Il ne garde pas longtemps ses pseudonymes, mais, tant qu'il ne s'est pas dévoilé, il pousse la mystification jusqu'au bout. Il s'amuse je dirais presque „à donner le poisson d'avril" à ses lecteurs en se tenant prudemment à l'écart. Pour mieux faire croire à l'existence des personnages dont il prenait les noms, il ne se contentait pas de publier leurs biographies, il reproduisait encore leurs portraits, et, pour que la mystification fût complète, il faisait graver son portrait sur cuivre pour la première édition du „Théâtre de Clara Gazul". Il était là représenté en Espagnole avec une mantille sur la tête et une robe décolletée.

Mais il faut bien qu'un écrivain qui use de la mystification rompe à la fin le silence et se dévoile quand son secret est trahi. Il est une cuirasse qui le protège mieux que tous les pseudonymes; ce fut pour Mérimée comme pour Beyle l'ironie.

Il y avait dans Mérimée une veine satirique qui se révéla de bonne heure; aimant les caractères énergiques, il fut tout naturellement amené à exercer sa raillerie mordante sur les hâbleurs. Une comédie „Les Mécontents" renferme la satire la plus amère qui ait jamais été faite sur les conspirateurs en robe de chambre et en pantouffles. Quelques nobles légitimistes qui n'ont qu'une passion, celle de s'entendre pérorer, organisent une conspiration de boudoir contre le premier Empire, décident de répandre des écrits dans le peuple, conviennent de signes particuliers entre eux et font les plus beaux plans, quand l'apparition d'un gendarme suffit à les disperser. La comédie, de beaucoup postérieure, „Les deux héritages" ou „Don

Quichotte", dont s'est inspiré probablement Emile Augier pour quelques-uns de ses drames, contient une satire semblable sur l'hypocrisie sociale et religieuse, sur le charlatanisme politique, sur le prosaïsme et le froid calcul d'une jeunesse en comparaison de laquelle Mérimée lui-même pouvait se regarder comme un idéaliste et un enthousiaste.

Mais, ce n'est pas encore dans ces oeuvres dramatiques destinées à la lecture et pleines de défauts que Mérimée donne libre cours à son ironie. Il est ici enclin à charger trop les couleurs; dans la Nouvelle, son ironie est infiniment plus légère et plus spirituelle, par exemple dans cette gracieuse Nouvelle en miniature qu'est „L'abbé Aubain" où se révèlent la richesse et la souplesse de son talent, car il s'y rapproche d'Emond About qui n'a point cependant son élégance. „L'abbé Aubain" est un recueil de lettres écrites par une dame qui se croit aimée d'un jeune abbé et par l'abbé lui-même qui se joue d'elle; nous avons là deux caractères faibles mais d'une grande délicatesse de sentiments qui se trompent eux-mêmes en trompant les autres; au-dessus d'eux, de leurs passions mesquines et de leur hypocrisie plane la satire discrète du conteur.

Dans cette courte Nouvelle l'auteur n'apparaît pas plus en effet que dans ses pièces dramatiques. Dans les Nouvelles où il se montre davantage, tout en dominant toujours son sujet, l'ironie qui lui est particulière et qui ne se trahit que par de petits traits est aussi plus manifeste. Tantôt il sourit malicieusement aux endroits pathétiques, tantôt il place une scène triste dans un milieu froid et insensible qui lui sert de cadre. Le petit chef-d'oeuvre „Le Vase étrusque", la seule Nouvelle qui traite avec sympathie un sujet emprunté à notre époque, est le récit d'un secret et ardent amour. Lorsque, par une belle nuit du mois de juillet, Saint-Clair revient du rendez-vous qu'il a eu avec Madame de Coursy, il rayonne de joie et de bonheur. „Que je suis heureux! se dit-il, à chaque instant. Enfin je l'ai rencontré ce coeur qui

comprend le mien! . . . — Oui, c'est mon idéal que j'ai trouvé . . . J'ai tout à la fois un ami et une maîtresse . . . Quel caractère! . . . quelle âme passionnée! . . . Non, elle n'a jamais aimé avant moi . . ." Bientôt, comme la vanité se glisse toujours dans les affaires de ce monde: „C'est la plus belle femme de Paris, pensait-il. Et son imagination lui retraçait à la fois tous ses charmes."

Mérimée continue sur ce ton jusqu'au moment où il s'arrête pour faire cette remarque „qu'un amant heureux est presque aussi ennuyeux qu'un amant malheureux" Quand enfin le lien qui unit Mathilde et Saint-Clair s'est resserré, quand nous a été expliqué le malentendu fatal, cause de la jalousie qu'éprouve Saint-Clair pour Massigny, l'ancien amant présumé de Mathilde, quand nous avons assisté à la scène d'amour la plus tendre où les larmes du repentir se mêlent aux ivresses de la passion et aux baisers, nous apprenons, six lignes plus loin, que tout est fini et que Saint-Clair a été tué en duel le lendemain de cette entrevue. Mérimée annonce cette nouvelle comme une nouvelle ordinaire sans trahir la moindre émotion.

— „Eh bien, dit Roquantin au colonel Beaujeu qu'il rencontra le soir chez Tortoni, la nouvelle est-elle vraie?

— Trop vraie, mon cher, répondit le colonel d'un air triste.

— Contez-moi donc comment cela s'est passé.

— Oh! fort bien. Saint-Clair a commencé par me dire qu'il avait tort, mais qu'il voulait essuyer le feu de Thémines avant de lui faire des excuses. Je ne pouvais que l'approuver. Thémines voulait que le sort décidât lequel tirerait le premier. Saint-Clair a exigé que ce fût Thémines. Thémines a tiré: j'ai vu Saint-Clair tourner une fois sur lui-même, et il est tombé raide mort. J'ai déjà remarqué dans bien des soldats frappés de coups de feu ce tournoiement étrange qui précède la mort.

— C'est fort extraordinaire, dit Roquantin. Et Thémines, qu'a-t-il fait?

— Oh! ce qu'il faut faire en pareille occasion. Il a jeté son pistolet à terre d'un air de regret. Il l'a jeté si fort, qu'il en a cassé le chien. C'est un pistolet anglais de Manton; je ne sais s'il pourra trouver à Paris un arquebusier qui soit capable de lui en refaire un."

Les amis de Saint-Clair ne s'expriment pas ici comme ils le feraient chez un romancier sentimental, mais comme ils le feraient dans la vie réelle, et l'amour des deux amants ne paraît au milieu de cet entourage insensible que plus passionné. Si du temps de Mérimée on ne s'était pas déjà avisé de mettre le champagne dans la glace, Mérimée y aurait sûrement songé.

Je cite encore quelques exemples pour montrer combien il sait traiter son sujet objectivement. Voici la description de l'assaut dans „L'enlèvement de la redoute": „Nous parvînmes rapidement au pied de la redoute, les palissades avaient été brisées et la terre bouleversée par nos boulets. Les soldats s'élancèrent sur ces ruines nouvelles avec des cris de „Vive l'empereur!" plus forts qu'on ne l'aurait attendu de gens qui avaient déjà tant crié."

Le conteur est ici un officier et non plus Mérimée, mais, pas plus que Mérimée, cet officier ne partage l'enthousiasme des assaillants; il ne fait qu'admirer de sang-froid la force de leurs lances. Il ne faut pas s'étonner que ce style qui assure au récit son caractère objectif soit regardé comme un signe d'insensibilité. Pourtant cela est aussi peu juste que de voir une preuve de cruauté chez Mérimée dans le choix qu'il fait des sujets horribles. Que de fois au contraire son ironie n'est-elle qu'un voile transparent destiné à cacher la sympathie ou l'indignation! Voyez par exemple la petite Nouvelle „Tamango" dont le sujet seul semble révéler aux yeux du lecteur superficiel un penchant aux scènes violentes. Quoi de plus affreux que ces trafics de nègres, ces naufrages, ces famines, ces meurtres racontés avec un sourire ironique? On comprend pourtant le vrai sens de cette ironie quand on lit une phrase comme la suivante: „Le capitaine, pour ratifier le traité, frappa

dans la main du noir plus qu'à moitié ivre, et aussitôt les esclaves furent remis aux matelots français qui se hâtèrent de leur ôter leurs fourches de bois pour leur donner des carcans et des menottes en fer; ce qui montre bien la supériorité de la civilisation européenne.“ On le comprend mieux encore dans cette autre phrase: „A ces mots, le capitaine descendit dans sa chambre, fit venir Ayché et tâcha de la consoler: mais ni les caresses, ni les coups mêmes, car on perd patience à la fin, ne purent rendre traitable la belle négresse.“ Ce serait être bien borné en effet que de ne pas sentir combien l'impression d'horreur que nous éprouvons se trouve accrue par le calme froid avec lequel l'auteur nous montre l'humanité et la vie telles qu'elles sont en réalité. On ne lit pas ce récit sans émotion. Ce qui au commencement paraissait froid ne semble plus maintenant que l'expression contenue d'une âme ardente d'artiste. Sous cette sobre peinture se révèle un sentiment profond qui donne à l'oeuvre entière sa vraie signification.

La tendance à l'ironie ne se trouve nulle part chez Mérimée plus étroitement unie à une sensibilité sincère et affranchie de tout préjugé que dans „Arsène Guillot“. Les vertus d'étiquette des grandes dames du monde sont ici opposées à la triste existence que notre société fait à une pauvre jeune fille vendue par sa mère. Dans un moment de désespoir, Arsène se jette par la fenêtre, se casse une jambe, s'enfonce quelques côtes, et dès lors l'action ne se passe plus que dans sa chambre de malade. Au cours du récit, l'ironie vient comme d'habitude contenir la pitié et l'émotion et empêcher qu'elles ne nuisent à l'art, mais, à la fin, quand Arsène meurt, le coeur de Mérimée s'épanche librement, et son simple récit donne à la grisette mourante un charme semblable à celui de la Bernerette de Musset. Tout à fait à la fin seulement l'ironie de l'auteur reparaît. Cette ligne tracée au crayon d'une écriture très fine: „Pauvre Arsène! elle prie pour nous“ nous indique assez clairement,

malgré sa concision, que Madame de Piennes, la dame si vertueuse, a succombé aux mêmes tentations que la pauvre jeune fille et qu'après avoir été sa protectrice elle a accepté son amant. Cependant le mot ironie est ici presque trop fort, c'est une délicate nuance d'ironie pour laquelle il n'est point d'expression juste. Ces six mots écrits au crayon renferment une leçon d'indulgence*) en un langage laconique qui est propre à Mérimée. M. d'Haussonville a recueilli quelques paroles d'une conversation de Mérimée avec Augier à l'occasion de la Nouvelle „La Chambre bleue" écrite en 1869 pour l'impératrice Eugénie. Nous apprenons par là comment ce qui n'était chez lui d'abord qu'une disposition naturelle finit par devenir une manière, un procédé: „Il y a cependant dans ma nouvelle un grand défaut qui tient à ce que j'ai changé le dénouement; je comptais d'abord donner à mon récit un dénouement tragique, et naturellement j'avais raconté l'histoire sur un ton plaisant, puis j'ai changé d'idée et j'ai terminé par un dénouement plaisant. Il aurait fallu recommencer et raconter l'histoire sur un ton tragique; mais cela m'a ennuyé et je l'ai laissée là".

Ainsi la forme, qui n'était primitivement chez Mérimée que l'expression d'une âme sensible et fière, ne visa plus, dans ses dernières années, qu'à l'effet artistique.

---

*) Arsène dit encore: „Quand on est riche, il est aisé d'être honnête; moi, j'aurais été honnête, si j'en avais eu le moyen."

Chapitre XXVI.

## Mérimée et Gautier.

Dans une lettre du 22 novembre 1821, le père de Mérimée écrit: „J'ai un fils de dix-huit ans dont je voudrais bien faire un avocat; il a tant de talent pour la peinture que, sans s'être jamais exercé, il fait des esquisses comme un jeune élève". Comme beaucoup des principaux romantiques français, Prosper Mérimée ne cessa jamais entièrement de s'occuper de peinture. Il peignit des aquarelles, mais fut surtout un infatigable dessinateur autant qu'un habile styliste. Parmi les écrivains de la génération de 1830, Mérimée et Gautier se complétaient au point de vue stylistique. Le style de Mérimée est ferme et précis, celui de Gautier vivement imagé et coloré. Gautier aime tant le décor et la couleur qu'il semble écrire avec un pinceau plutôt qu'avec une plume. Son style luxuriant est vénitien, c'est du brocart et du velours pailleté d'or. Mérimée au contraire burine; son style est à la fois simple et très élégant, mais terne et sombre, il a surtout une qualité qui vaut mieux que les couleurs les plus brillantes: la limpidité. Tous les personnages de Mérimée nous apparaissent ainsi pleins de vie et dans toute leur sauvagerie naturelle. Les contours ont la netteté d'un tableau ou d'une gravure de Jacques Callot. Un jeune homme de Callot marchant à grands pas, son épée au côté, son chapeau à plumes sur l'oreille avec sa tunique jaune, ses larges bottes et ses éperons brillants et semblant ainsi avoir été le témoin de quelque scène violente serait, par exemple, une excellente illustration à „La Chronique du règne de Charles IX". L'impassibilité

de Mérimée se montre enfin dans son style classique, sévère, clair, poli comme un fer brillant, d'où il a banni avec soin les ornements et les fleurs. Ses figures sont comme gravées dans l'airain; elles sont vraies, achevées, aussi vivantes qu'exactes. Aucun des contemporains de Mérimée, pas même Nodier, n'est comme lui aristocratique et conservateur dans le style. Sa langue est celle même que lui a léguée son siècle; il s'est contenté d'imprimer son cachet à chacune de ses phrases, sans employer pourtant dans un sens nouveau un mot extraordinaire ou même un mot ordinaire. Il a, avant tout, évité l'expression générale qui, en voilant la pensée, semble lui donner plus de signification; chez lui l'expression est toujours exacte et sobre et ne manque jamais d'éveiller l'idée qu'elle représente. La langue de Hugo était emphatique et lyrique, celle de Gautier et de ses disciples imagée et quasi matérielle: tous deux visaient à l'effet par l'architecture des mots. Leur génie les y autorisait, mais les tentatives de leurs successeurs ressemblent un peu trop à ces magnifiques aqueducs romains qui ont exigé un travail si gigantesque parce qu'on ne savait pas encore au temps où ils ont été construits que l'eau s'élève d'elle-même sur les hauteurs. Nous admirons aujourd'hui ces constructions grandioses, mais nous admirerions plus encore un simple tuyau qui, avec un travail moindre, remplirait le même office. Le style imagé et artistique de Hugo, de Gautier et de leurs disciples nous rappelle les aqueducs romains; le tuyau à peine visible, c'est le style sobre de Mérimée. On ne trouve pas dans ce style un mot inutile, pas une phrase qui ne soit nécessaire à l'ensemble. Mérimée paraît avoir pris pour devise la formule: ne quid nimis.

Le but qu'il poursuit est évidemment d'assurer une longue durée à son oeuvre en évitant tout ce qui n'est que vaine parure. Ainsi Donatello dans sa célèbre statue de saint Georges a eu soin de fixer les bras et les mains au corps pour que l'action destructrice du temps ne puisse s'exercer sur eux. Mérimée, lui aussi, pour soustraire

son oeuvre aux variations du goût, s'est gardé de toute superfluité. Ce ne fut pourtant pas son style, mais celui de Gautier qu'on imita dans les années qui suivirent, et je ne m'en plains pas pour ma part, pas plus que je ne désapprouve les écrivains français contemporains de viser à un style non seulement clair et correct, mais encore, autant que possible, mélodieux, coloré et parfumé.

Cependant la langue que Gautier a transmise à Flaubert, aux frères de Goncourt, à Zola et à Daudet pourrait encore donner prise à la critique: Zola lui-même la juge de la manière suivante*): „Le pis est que ma conviction a fini par être que le jargon de notre époque, cette partie du style purement de mode et qui doit vieillir, restera comme un des plus monstrueux jargons de la langue française. Et cela peut se prédire d'une façon presque mathématique. Ce qui vieillit surtout, c'est l'image. Dans sa nouveauté, l'image séduit. Puis, quand elle a été employée par deux ou trois générations, elle devient un lieu commun, elle est une guenille, elle est une honte. Voyez Voltaire avec sa langue sèche qui raconte et qui ne peint pas: il demeure éternellement jeune. Voyez Rousseau qui est notre père, voyez-le avec ses images et sa rhétorique passionnée: il a des pages insupportables. Nous voilà donc bien lotis, nous autres qui avons renchéri sur Rousseau et qui doublons la littérature de tous les arts, peignant, taillant les phrases comme des marbres, exigeant des mots le parfum des choses. Tout cela nous prend aux nerfs, nous trouvons tout cela exquis, c'est parfait. Seulement que diront nos petits-neveux? Leur façon de sentir aura changé, et je suis convaincu qu'ils resteront stupéfaits en face de certaines de nos oeuvres. Presque tout y aura vieilli."

Il est possible que cette critique soit trop pessimiste. Si nos arrière-neveux ne font pas grand cas de nos oeuvres, (ce qui est

*) cf. Zola: Les romanciers naturalistes.

bien probable) ce n'est pas le style qui en sera cause; mais, quoi qu'il en soit, ces lignes sont un témoignage curieux d'un coloriste en faveur des rationalistes du style dont Mérimée est incontestablement le premier dans ce siècle. Les meilleurs de ses ouvrages sont des monuments impérissables. Il est peu d'oeuvres en prose écrites dans ce grand style. C'est comme un soleil éblouissant qu'aucun nuage ne voile. Il serait injuste sans doute de dédaigner une prose imagée sous le prétexte que les images finissent par s'affaiblir et s'user par la répétition, car on pourrait tout aussi bien faire un grief à un compositeur de ce que ses mélodies sont jouées sur toutes les orgues de Barbarie. Mais il est indéniable qu'un style sobre et sévère comme celui de Mérimée doit survivre à un style descriptif, autant qu'une statue de bronze survit à un arbre plein de sève.

Tout d'abord, — chose curieuse! — Mérimée avait passé pour un pur naturaliste. Musset avait, dans sa jeunesse, composé quelques vers où il le comparait naïvement à Calderon et où il exprimait d'une manière originale l'impression qu'il produisait sur ses contemporains. On croyait alors que Mérimée ne faisait que copier fidèlement la réalité:

L'un, comme Calderon et comme Mérimée,
Incruste un plomb brûlant sur la réalité,
Découpe à son flambeau la silhouette humaine
En emporte le moule, et jette sur la scène
Le plâtre de la vie avec sa nudité.
Pas un coup de ciseau sur la sombre effigie,
Rien qu'un masque d'airain, tel que Dieu l'a fondu.

„Pas un coup de ciseau" est une expression étrange pour caractériser le styliste le plus énergique du siècle. Mais il est manifeste que pour Musset Mérimée était alors un parfait naturaliste. Cela vient de ce que, comme je l'ai déjà dit, il y avait, au début, dans le romantisme un élément naturaliste; dans le camp romantique on ne sentait pas encore de scission entre le romantisme et le naturalisme. Assurément, beaucoup préféraient la poésie

des drames et des romans de cape et d'épée à la réalité prosaïque. Mais ils ne dédaignaient pas cependant la réalité, pourvu qu'il y eût en elle de la couleur, des caractères, des passions et un parfum exotique. Ce fut le cas pour Mérimée. On trouve déjà chez lui aussi bien que chez les autres romantiques des germes de naturalisme, mais son sens artistique prédomine toujours. Il n'en reste pas moins, par sa prédilection pour les sujets violents et son impassibilité d'emprunt, un précurseur et un modèle de la génération suivante. Dans „Vie et Opinions de M. Graindorge" de Taine (1867) se trouve une réflexion d'une grande portée sur la société de l'époque: „Depuis dix ans une nuance de brutalité complète l'élégance". Cette réflexion s'applique aussi bien à tous les grands écrivains du second Empire, à Dumas fils, à Flaubert, à Mérimée et à Taine lui-même qui, comme Mérimée, prend plaisir à peindre un „beau massacre" *) et qui nous fait expliquer longuement par son Graindorge comment il faut s'y prendre pour se trancher le cou avec son rasoir.

Aujourd'hui Mérimée est considéré comme un classique. Sa forme nette et transparente, son horreur du langage figuré et des divagations lyriques semble lui assurer une place à part hors du groupe romantique. Mais nous avons vu que, dans un certain sens, tous les romantiques français sont des classiques; chez Mérimée l'empreinte classique est seulement plus visible que chez les autres. Si l'on songe en même temps que Mérimée a subi, tout comme Hugo et de Vigny, l'influence de Scott, qu'il y avait en lui quelque chose du satanisme de Byron, que, malgré son froid scepticisme, il écrivit des contes fantastiques à la manière d'Hoffmann, telle que „La Vision de Charles XI",**)

---

*) „Quand Cromwell passe en Irlande, il marque le nombre et la qualité des gens massacrés, et puis c'est tout Et cependant quels beaux massacres! Quelle occasion pour pénétrer le lecteur de la froide fureur qui poussait les épées des fanatiques!" Taine: Essai sur Guizot.

**) Dans une lettre du 23 novembre 1856 Mérimée raconte qu'en sortant du collège il se livra pendant six mois à l'étude de la magie.

qu'il fut le disciple immédiat de Beyle, qu'il alla chercher presque toujours ses sujets dans les siècles passés ou les pays éloignés, on trouvera chez lui tant de traits communs aux romantiques français qu'on peut le regarder comme un enfant de son siècle.

Sans révéler une originalité particulière, la figure de Mérimée tranche suffisamment sur toute la génération géniale de 1830. Tandis que les autres s'élançaient à l'assaut avec leurs cuirasses étincelantes, leurs casques dorés et les enseignes déployées, il est, lui, le Chevalier Noir du grand tournoi romantique.

## Chapitre XXVII.

## Gautier.

Un jour du commencement de l'année 1830, trois jeunes hommes s'engageaient dans une rue nouvellement percée*) près des Champs-Elysées et se dirigeaient vers une maison solitaire, la seule de la rue. L'un, qui semblait avoir dix-neuf ans, marchait d'un pas alerte et ailé „pareil à celui de l'autruche"; ses beaux cheveux blonds étaient déjà un peu clairsemés, son corps légèrement courbé en avant, et il avait toujours les poches bourrées de manuscrits. C'était le poète rêveur et extatique Gérard de Nerval, qui ordinairement était chargé de faire les courses dans Paris pour ses amis. A côté de lui, marchait, avec une prestance majestueuse et une gravité castillane, un

*) C'était la rue Jean-Goujon dans le quartier François Ier. Après les premières représentations d'„Hernani", Victor Hugo avait quitté la rue Notre-Dame-des-Champs pour se soustraire aux visites importunes.

jeune homme pâle portant une longue barbe noire, Pétrus Borel, qui avait alors vingt-deux ans et était l'aîné et comme l'astre du groupe. Derrière eux suivait, en proie à une émotion visible, et d'un pas hésitant, un beau garçon de dix-huit ans, au teint olivâtre, qui devait être présenté pour la première fois par ses amis au locataire de la maison, à Hugo lui-même. „Deux fois", raconte-t-il lui-même,*) „nous montâmes l'escalier lentement, lentement, comme si nos bottes eussent eu des semelles de plomb. L'haleine nous manquait; nous entendions notre coeur battre dans notre gorge et des moiteurs glacées nous baignaient les tempes. Arrivé devant la porte, au moment de tirer le cordon de la sonnette, pris d'une terreur folle, nous tournâmes les talons et nous descendîmes les degrés quatre à quatre poursuivi par nos acolytes qui riaient aux éclats.

Une troisième tentative fut plus heureuse; nous avions demandé à nos compagnons quelques minutes pour nous remettre, et nous nous étions assis sur une des marches de l'escalier, car nos jambes flageolaient sous nous et refusaient de nous porter, mais voici que la porte s'ouvrit et qu'au milieu d'un flot de lumière, tel que Phébus et Apollon franchissant les portes de l'Aurore, apparut sur l'obscur palier, qui? Victor Hugo lui-même dans sa gloire . . . avec, pour costume, une redingote noire, un pantalon gris, un petit col de chemise rabattu. On n'aurait vraiment pas soupçonné dans ce parfait gentleman le chef de ces bandes échevelées et barbues, terreur des bourgeois à menton glabre . . . Il sourit, mais ne parut pas surpris, ayant l'habitude de rencontrer journellement sur son passage de petits poètes en pamoison."

Il était sur le point de faire sa promenade comme un simple mortel, ce qui étonnait fort Gautier qui se figurait qu'il n'eût dû sortir par la ville que sur un char

*) cf Histoire du Romantisme p. 9.

triomphal traîné par un quadrige de chevaux blancs*). Il rentra donc dans son cabinet avec ses jeunes visiteurs, et la conversation s'engagea, sans que Gautier osât d'abord y prendre part. Dès ce moment commença pour Gautier une nouvelle époque; il devint et resta jusqu'à sa mort le disciple reconnaissant, l'admirateur, le héraut de Hugo, „son maître et son auteur", et il lui fut toujours fidèle malgré leur longue séparation et la divergence de leurs idées politiques.

Gautier fut introduit près de Hugo à l'occasion de la première représentation d'„Hernani". On allait alors chercher chez le maître des liasses de petits carrés de papier rouge au coin desquels était imprimé le mot espagnol „hierro". Déjà il avait lu les „Orientales", et il était un admirateur enthousiaste d'„Hernani" avant même de le connaître.

Dans le quartier qu'il habitait il était célèbre par ses excentricités; en vrai romantique qu'il était, il s'amusait à provoquer les philistins de toutes les manières. Il portait ordinairement un pourpoint de velours noir et des gants jaunes; sa chevelure mérovingienne, châtain foncé, qui faisait ressortir son teint mat, se déroulait à grands flots sur ses épaules. Il allait toujours nu-tête, un parapluie à la main et le cigare aux lèvres, semblant narguer tout le monde par sa démarche altière et majestueuse.

Mais, pour la première représentation d'„Hernani" il sentit la nécessité de se singulariser encore plus. Il se fit faire „un gilet rouge" dont la légende est devenue célèbre. Ce Rouge n'était pas le Rouge révolutionnaire, c'était le Rouge dans lequel les jeunes artistes voyaient un symbole de leur haine contre les „grisâtres". Gautier choisit donc pour son gilet un morceau de satin vermillon dont la couleur lui plaisait comme la soie plaisait à Véronèse. Une fois en possession de son trésor, il fit venir son tailleur et lui développa son idée: le gilet devait avoir la forme d'une cuirasse de Milan s'agrafant dans le dos. „Nous ne

*) cf. Gautier: Portraits contemporains.

connaissons pas de mots, avoue Gautier, qui puissent exprimer suffisamment l'air ahuri de notre tailleur lorsque nous lui exposâmes ce plan de gilet . . . et les cahiers d'expression du peintre Lebrun, à la page de l'ÉTONNEMENT, ne contiennent pas de têtes aux pupilles plus dilatées, aux sourcils plus surélevés et chassant les rides du front vers la racine des cheveux, que celle offerte en ce moment par l'honnête Gaulois (c'était son nom).

— Mais, monsieur, objecta timidement le tailleur, ce n'est pas la mode.

— Eh bien! ce sera la mode quand nous l'aurons porté une fois.

— Je ne connais pas cette coupe; ceci rentre dans le costume du théâtre plutôt que dans l'habit de ville, et je pourrais manquer la pièce.

— Nous vous donnerons un patron en toile grise que nous avons dessiné, coupé et faufilé nous-même; vous l'ajusterez."

Le gilet fut fait pourtant, malgré la répugnance du tailleur, et le soir de la première représentation d'„Hernani" (25 février 1830) Gautier supporta avec une sereine impassibilité les ricanements des philistins qui le montraient du doigt. Son nom grandit inséparable de la légende du gilet rouge, bien qu'il ne l'eût porté que ce soir-là. Longtemps il ne fut célèbre que par son gilet, et moi-même, à Paris en 1867, j'ai rencontré des gens persuadés qu'il le portait encore. Dans l'histoire de la littérature française le gilet rouge flamboie toujours comme un symbole naïf de l'amour qu'éprouvait cette jeunesse enthousiaste pour la couleur et l'éclat, je veux dire pour l'art, l'art pur. Il est peu de poètes qui aient poussé aussi loin que Gautier l'amour de l'art pour l'art. Il garda cet amour toute sa vie, mais dans sa jeunesse il le ressentit avec toutes les jouissances qu'il donne, toute l'admiration, tout le courage et toute la haine qu'il inspire. C'est pourquoi, bien qu'il fût lui-même un maître, il admirait avec une noble modestie tous les autres artistes. Il fut

le page de Hugo et l'ami dévoué de Balzac. Il était né poète, mais l'admiration le fit critique et personne ne goûta comme lui un vers bien tourné, une expression brillante et pittoresque, une imagination puissante et hardie. Il était peintre plutôt encore que poète, et personne n'apprécia comme lui l'originalité forte, bien qu'incertaine de Delacroix, l'éclat incomparable de son coloris. Avec quelle passion n'attaque-t-il pas la platitude de Scribe et les projets de réforme de Casimir Delavigne, les vaudevilles languissants et les tragédies passionnées, lui qui adorait le style et qui aimait beaucoup mieux aller au cirque qu'assister à une comédie bourgeoise au Théâtre du Gymnase! Au cirque au moins on ne faisait que crier hop! hop! on ne péchait donc pas contre la syntaxe et la métrique comme le faisait Scribe. Quels cris de rage il poussa contre Delaroche dont le moyen-âge „coquet et lustré“ séduisait les philistins plus que celui de Hugo et de Delacroix! Mettre le talent timide au-dessus du génie audacieux, c'était, aux yeux de Gautier, le plus abominable des crimes. Il fallait le voir bondissant comme une bête fauve sur ces talents populaires qu'il voulait terrasser. Il avouait lui-même plus tard qu'à cette époque il haïssait Delaroche d'une telle haine esthétique et sauvage „qu'il en aurait volontiers mangé“.

L'art pour l'art! Telle fut la devise de Gautier, c'est-à-dire qu'il aima l'art pour lui-même moral ou immoral, utile ou inutile, national ou non. Cette idolâtrie de l'art marque une nouvelle phase dans l'histoire du romantisme.

La littérature renaissante avait été d'abord la glorification du catholicisme et de la monarchie. Avec Hugo plus tard domina pendant quelque temps l'enthousiasme pour l'art. Mais chez la plupart des romantiques cet enthousiasme était inconscient et se confondait avec l'amour du moyen-âge, du XVI^e siècle, des passions violentes, de la couleur locale etc. Gautier fut le seul qui eut pleinement conscience du principe artistique dissimulé chez les autres, et c'est pourquoi son nom est intimement lié à cette lutte de la Poésie pour l'indépendance.

A ne considérer que certaines préfaces de Hugo (par exemple celle des „Orientales“) on pourrait croire sans doute que lui aussi ne poursuivait rien que la liberté dans l'art. Mais Hugo manquait du calme nécessaire pour soutenir ce combat toute sa vie. Cela était réservé à son disciple préféré. Pour Gautier comme pour les romantiques allemands, le romantisme français fut une déclaration de guerre au principe utilitaire en faveur de l'indépendance absolue de l'art.

Théophile Gautier naquit à Tarbes le 31 août 1811 d'une famille honorable et ardemment royaliste. Comme celui de Hugo et celui de Dumas, son père fut un vaillant officier. Le père de Hugo, commandant sous Napoléon, s'était trouvé aux prises en Italie avec Fra Diavolo; plus tard, général et gouverneur sous Joseph, il avait combattu les insurgés espagnols. Quant au père de Dumas, c'était un athlète qui, selon la légende, (ou plus exactement selon l'affirmation de Dumas fils) pouvait écraser un cheval entre ses jambes, qui broya de ses dents un casque et défendit seul contre vingt hommes le pont de Brixen. Le grand-père de Gautier s'était couvert de gloire à Berg-op-Zoom en montant le premier à l'assaut: lui aussi était bâti en colosse; il vivait presque toujours dehors, la plupart du temps à la chasse et ne sortait jamais sans son fusil qu'il déchargeait en l'air quand il était content. Il atteignit l'âge de cent ans. Le père de Gautier qui vécut aussi longtemps manifesta la même énergie particulièrement dans le domaine intellectuel. C'était un lettré très instruit et très cultivé qui s'était affranchi des préjugés et qui applaudit l'un des premiers à la préface de „Cromwell“. Il encouragea donc les essais poétiques de son fils et admira tant cet audacieux roman qu'est „Mademoiselle de Maupin“ qu'il renfermait Théophile pendant qu'il y travaillait en lui disant: „Tu ne sortiras pas avant d'avoir écrit quelques pages de Maupin“.

Sa mère, femme d'une beauté majestueuse dans les veines de laquelle devait couler le sang des Bourbons, s'entendait

comme son père à le gâter et à l'adorer. Tout son entourage en faisait autant et lui donnait les noms les plus tendres, car il était déjà et resta toujours un grand artiste et un grand enfant. Combien caractéristique n'est pas l'abréviation de Théo si souvent employée pour le désigner, et qui est un témoignage de familière admiration! Pour compléter les indications sur tout ce qui, dans ses origines, semble avoir eu quelque influence sur lui, il est nécessaire d'ajouter qu'il avait incontestablement du sang oriental dans les veines. C'est là un point très intéressant qui explique physiologiquement ce trait oriental qu'on remarqua plus tard chez Gautier dans sa physionomie extérieure comme dans ses oeuvres. Ainsi s'expliquent également la violence et la puissance de Dumas et de Pouschkine qui étaient tous deux de race nègre par leurs origines. Gautier était fait pour porter le fez et le turban, se mouvoir avec lenteur et dignité, et rien de plus naturel qu'il montrât à la fin, dans ses oeuvres, tant de calme.

Il vint jeune encore à Paris. Au collège Louis-le-Grand, puis au lycée Charlemagne où il fut placé, son originalité ne tarda pas à se révéler: il avait une préférence marquée pour les auteurs qui précédèrent ou suivirent „les siècles d'or“ littéraires et dédaignait assez les classiques. Il se délectait dans la lecture de Villon et de Rabelais, pendant que Corneille et Racine le laissaient absolument froid. Des auteurs latins, il ne lut avec passion également que ceux de la décadence, Claudien, Martial, Pétrone et Apulée dont il imita les vers dans tous les mètres imaginables, tandis qu'il ne goûtait que médiocrement Cicéron et Quintilien. Il montrait aussi déjà sa préférence d'artiste pour le style riche et imagé et sa haine des lieux communs qui en imposent à la foule et qu'on rencontre dans tout écrivain classique. Un poète inculte et audacieux comme le basochien Villon, un romancier plein de sève et de couleur comme Rabelais avaient, aux yeux de Gautier, le mérite inappréciable de n'avoir point le vernis du grand siècle ni sa manie d'abstraction. Apulée qui avait, dit-on, du sang africain dans les veines, Claudien qui était d'origine

égyptienne devaient lui plaire plus que les orateurs et les poètes classiques du siècle d'Auguste. Car il aimait particulièrement le paradoxe, le trait piquant et caractéristique, ne reculait même pas devant le trait maniéré et affecté, pourvu qu'il fût beau, et se sentait toujours attiré dans la littérature vers les oeuvres où se révélait une sorte de haut-goût. Homme mûr, il conserva la prédilection de sa jeunesse pour les écrivains des siècles d'argent. Cette prédilection l'amena à écrire les excellentes Etudes qu'il a publiées sous le titre „Les Grotesques" et dans lesquelles il remet à leur place tous les poètes de deuxième et troisième ordre que Boileau a stigmatisés dans son „Art poétique". Ceux-ci avaient dû céder aux grands poètes qui observaient les règles d'Aristote, et ils avaient été jetés dans l'ossuaire de la littérature, marqués au front d'un vers de Boileau. Gautier, ennemi de la régularité, en même temps que de la trivialité, entreprit de les réhabiliter; doué comme il était du sens plastique, il secoua la poussière qui couvrait tous ces poètes grotesques oubliés, chez qui se trouvent au milieu d'absurdités insipides bien des vers spirituels et même des poésies entières aussi vivantes que les meilleures de Villon et de Théophile de Viau. Si leur muse n'était pas une beauté parfaite, on peut dire d'elle cependant ce que Gautier écrivait un jour d'une femme attrayante malgré sa laideur:

Elle a, dans sa laideur piquante,
Un grain de sel de cette mer
D'où jaillit, nue et provocante,
L'âcre Vénus du gouffre amer.

Ces pauvres poètes du XV^e, du XVI^e ou du XVII^e siècle qu'on trouvait couchés ivres-morts dans les ruisseaux, qui combattaient vaillamment de l'épée ou qui finissaient à la potence, étaient, dans leur vie aventureuse et leurs poésies, des figures caractéristiques que Gautier se plut à faire revivre.

Après avoir terminé ses études classiques, le jeune Gautier entra dans l'atelier de Rioult. Lui-même, à cette

époque, se faisait encore illusion, ainsi que ses parents, sur son talent de peintre et de dessinateur. En réalité, ce talent ne faisait que compléter ce don merveilleux du pittoresque qu'il possédait comme écrivain. L'avénement de Hugo dans la poésie décida de sa carrière. Après la première représentation d'„Hernani“ il suivit Hugo et passa de la peinture à la littérature. De ses années d'atelier il n'emporta pas seulement le don du pittoresque, il conserva aussi dans sa conversation et toutes les fois qu'il s'exprime avec la même liberté (comme dans la préface de Mademoiselle Maupin) un langage original particulier aux peintres français.

Il se fit connaître d'abord comme poète lyrique cinq mois après la représentation d'„Hernani“, et malheureusement le jour même où éclata la Révolution de Juillet, il publia ses premières Poésies qui naturellement disparurent sous les flots des événements, mais qui, à une époque moins troublée, n'auraient pas excité davantage l'attention. Gautier n'est pas un grand poète lyrique: les meilleures de ses poésies de jeunesse sont celles où il exprime son épicurisme païen, quand il met le bonheur dans ces trois choses: un rayon de soleil, une femme, un cheval, quand il glorifie en un mot les jouissances matérielles de la vie („La Débauche.“) La petite et admirable poésie „Fatuité“, dont le titre suffit à désarmer la critique, est tout à fait caractéristique pour Gautier. C'est le cri d'orgueil d'un jeune homme plein de vigueur et de sève. J'en cite les deux premières stances:

Je suis jeune; la pourpre en mes veines abonde;
Mes cheveux sont de jais et mes regards de feu;
Et, sans gravier ni toux, ma poitrine profonde
Aspire à pleins poumons l'air du ciel, l'air de Dieu.

Aux vents capricieux qui soufflent de Bohème,
Sans les compter, je jette et mes nuits et mes jours,
Et, parmi les flacons, souvent l'aube au teint blême
M'a surpris dénouant un masque de velours.

Mais, c'est beaucoup plus tard seulement que Gautier se donna entièrement à la poésie lyrique. Dans „Emaux et Camées", (un recueil de poésies en vers de huit syllabes) qui rappellent par la forme le „west-östliche Diwan" de Goethe et le „Buch der Lieder" de Heine, le lyrisme particulier de Gautier trouva toute son expression. Là, la poésie devient sculpture: le poète essaie par la puissance et le mélange des couleurs, par la perfection et la finesse de la forme, par la pureté sévère et l'harmonie exacte des rimes, bref avec une virtuosité qui s'étend à tous les détails, de rivaliser avec ces petits chefs-d'oeuvre d'agate et d'onyx que nous ont laissés les Anciens et avec les peintures sur émail, françaises et italiennes, du temps de la Renaissance. Dans „Emaux et Camées", auxquels on peut ajouter les poésies grivoises mais réellement merveilleuses du „Musée secret", (imprimées dans le „Théophile Gautier" de Bergerat) Gautier atteint la beauté plastique idéale qu'on retrouve tout au plus dans quelques poèmes de Leconte de Lisle. La poésie intitulée „L'Art", la dernière du recueil, renferme dans un style lapidaire qui est un pur chef-d'oeuvre sa théorie de l'art. Gautier était tellement épris de l'art, dont il se faisait une conception si profonde, qu'il le mettait au-dessus de tout ici-bas et qu'il voyait en lui la seule chose durable au milieu des révolutions des siècles. Il était sans doute trop enclin à ne juger une oeuvre d'art que d'après les difficultés vaincues, mais c'est qu'il croyait que c'est précisément cette lutte contre les difficultés qui assure à une oeuvre l'immortalité. Le poème se termine ainsi:

Tout passe. — L'art robuste
Seul a l'éternité;
Le buste
Survit à la cité.

Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Cela s'applique très justement à des vers comme ceux qui précèdent.

Chapitre XXVIII.

## Gautier.

Si l'on veut se faire une idée vive et exacte des jeunes bohèmes romantiques groupés autour de Hugo, il faut lire „Les Jeunes-France“ de Gautier, une oeuvre qui, dans l'esprit de l'auteur, devait être une satire des romantiques semblable à celle que Molière avait faite des travers littéraires de son temps dans „Les Précieuses Ridicules“. C'est seulement dommage que nous n'ayons là que l'oeuvre d'un jeune homme plein de talent, tandis que „Les Précieuses Ridicules“ constituent une oeuvre mûre d'une valeur durable. „Les Jeunes-France“ qui, comme les poésies de Borel et d'O'Neddy, nous fait pénétrer dans la vie indépendante de la jeunesse de l'époque, fut écrit par Gautier, aussitôt qu'il eut été enrôlé dans le camp romantique. Personne n'était mieux fait que lui pour écrire ce livre, car, toute sa vie, il fut le véritable artiste bohème, toujours en guerre avec la société et tout ce qu'elle vénère, et, dans sa jeunesse, il mena une vraie existence de bohème comme peintre et comme poète, journaliste et touriste; plus tard il vécut d'une vie plus calme avec ses soeurs et ses enfants sans cependant jamais penser au mariage.

De ses liaisons amoureuses, celle qu'il contracta avec Ernesta Grisi, la mère de ses filles Judith et Estelle, fut la plus longue. Il éprouva de même pendant longtemps un ardent amour pour la soeur d'Ernesta, Carlotta, pour laquelle il composa ses ballets. Il fut aussi dévoué comme frère et comme père qu'il fut inconstant en amour; il fit donner à ses filles une éducation soignée et eut la bonne idée de leur faire apprendre les langues étrangères et même le japonais et le chinois. On sait combien Judith Gautier dut lui en être plus tard reconnaissante.

Le livre qui reflète le mieux l'âme de Gautier à cette époque est le roman „Mademoiselle de Maupin" (1836) qui suivit immédiatement „Les Jeune-France". Ici, toute la sève de sa jeunesse pétille et déborde. „Mademoiselle de Maupin" est un roman tout à fait païen et grivois, grivois comme un dialogue de Crébillon fils, mais en même temps vigoureux et inspiré par l'adoration de la beauté, bien que Swinburne exagère quand il le nomme „the golden book of beauty."

Gautier était né frêle et délicat et ne s'était livré dans son enfance qu'à l'exercice de la natation; mais son idéal était de devenir un homme vigoureux, et il admirait les athlètes et les boxeurs par-dessus tous les mortels. Il prit pendant plusieurs années des leçons de boxe et de canne, d'équitation et de canotage. Il raconte dans sa notice autobiographique qu'un jour, à l'ouverture du Château-Rouge, il donna sur une tête de Turc toute neuve le coup de poing de cinq cent trente-deux livres devenu historique. „C'est," conclut-il naïvement, „l'acte de ma vie dont je suis le plus fier", et on peut croire que ces paroles sont vraies à la lettre, car, dans sa vieillesse, lorsqu'on le contredisait trop violemment il avait l'habitude de s'écrier: „Moi, je suis fort; j'amène cinq cent trente sur une tête de Turc et je fais des métaphores qui se suivent." Tout est là. Dans „Mademoiselle de Maupin" on sent le jeune dandy capable de donner un formidable coup de poing aussi bien que l'habile artiste dont „les métaphores se

suivent", c'est-à-dire dont les mots sont des images pour l'oeil. Mais, avant tout, on sent aussi le poète tout à fait antique et plastique qui se distingue de ses contemporains et qui se peint lui-même en un passage de son livre quand il fait parler ainsi son héros: „Je suis un homme des temps homériques; le monde où je vis n'est pas le mien, et je ne comprends rien à la société qui m'entoure. Le Christ n'est pas venu pour moi; je suis aussi païen qu'Alcibiade et Phidias. Je n'ai jamais été cueillir sur le Golgotha les fleurs de la passion, et le fleuve profond qui coule du flanc du crucifié et fait une ceinture rouge au monde, ne m'a pas baigné de ses flots: mon corps rebelle ne veut point reconnaître la suprématie de l'âme, et ma chair n'entend point qu'on la mortifie. Je trouve la terre aussi belle que le ciel, et je pense que la correction de la forme est la vertu. La spiritualité n'est pas mon fait, j'aime mieux une statue qu'un fantôme et le plein midi que le crépuscule. Trois choses me plaisent: l'or, le marbre et la pourpre, éclat, solidité, couleur. Mes rêves sont faits de cela, et tous les palais que je bâtis à mes chimères sont construits de ces matériaux . . . Jamais ni brouillard, ni vapeur, jamais rien d'incertain et de flottant. Mon ciel n'a pas de nuage, ou, s'il en a, ce sont des nuages solides et taillés au ciseau, faits avec les éclats de marbre tombés de la statue de Jupiter . . . J'aime à toucher du doigt ce que j'ai vu et à poursuivre la rondeur des contours jusque dans ses replis les plus fuyants . . . J'ai toujours été ainsi. J'ai pour les femmes le regard d'un sculpteur et non celui d'un amant. Je me suis toute ma vie inquiété de la forme du flacon, jamais de la qualité du contenu. J'aurais eu la boîte de Pandore entre les mains, je crois que je ne l'eusse pas ouverte."

Gautier est l'un des romantiques français qui se rapprochent le plus des romantiques allemands. Sa Nouvelle „Fortunio" qui glorifie les jouissances de la vie et l'oisiveté est le pendant de la „Lucinde" de Frédéric Schlegel. Il rappelle également les romantiques allemands par son

dédain de ce que l'on considère ordinairement comme poétique dans la poésie. Il disait un jour à Taine qui exaltait Musset aux dépens de Hugo: „Taine, vous me semblez raisonner comme un philistin. Demander des émotions à la poésie! Il s'agit bien de cela. Des mots rayonnants, des mots de lumière avec un rythme et une musique, voilà ce qu'est la poésie. Elle ne prouve rien, ne raconte rien. Le commencement du „Ratbert" de Hugo par exemple n'a pas son égal, c'est l'Himalaya de la Poésie. Toute l'Italie avec ses blasons s'y trouve, et rien que des mots".

Gautier ressemble à Tieck dans sa prédilection pour la poésie de la forme dédaigneuse du fond; mais, en qualité de latin, il se distingue très nettement de lui en ce que son style est colorié, châtoyant et que sa poésie est une peinture, pendant que chez Tieck les mots se changent en sons et que la poésie devient un pur état d'âme, une musique (L'amour, dit-il dans un de ses Lieder, pense au moyen de sons parce que les pensées sont trop loin*). Par contre, Gautier partage entièrement la haine des romantiques allemands contre la doctrine de l'art utile. C'est à eux qu'il a emprunté sa théorie de „l'art pour l'art" qu'il défend énergiquement dans la préface de „Mademoiselle de Maupin" et qui, envisagée à un certain point de vue, est d'une justesse absolue. Il est vrai en effet et incontestable que l'art n'est pas soumis aux règles des convenances qui dominent à bon droit la société, et encore moins à celles qui ne sont que des préjugés surannés, et qu'il n'est jamais plus immoral que ne l'est une statue dans sa nudité. Gautier s'efforça donc constamment d'affranchir l'art des critiques moralisateurs. Dans la préface de „Mademoiselle de Maupin", écrite avec une verve juvénile, il s'élève violemment contre les partisans de l'art utile: „Non, imbéciles, non, crétins et goîtreux

*) cf. Brandes: die romantische Schule in Deutschland. 8e édit 1900 p. 131.

que vous êtes, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine; — un roman n'est pas une paire de bottes sans couture; un sonnet, une seringue à jet continu; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès". Il dit des critiques vertueux: „S'il y a quelque nudité dans un tableau ou dans un livre, ils y vont droit comme le porc à la fange, et ne s'inquiètent pas des fleurs épanouies ni des beaux fruits dorés qui pendent de toutes parts". Et, faisant allusion à Tartuffe, il continue: „Dorine, la soubrette effrontée, peut très bien étaler devant moi sa gorge rebondie, certainement je ne tirerai pas mon mouchoir de ma poche pour couvrir ce sein que l'on ne saurait voir. Je regarderai sa gorge comme sa figure, et, si elle l'a blanche et bien formée, j'y prendrai plaisir." Pour se défendre du reproche d'immoralité qu'on ne cesse de lui adresser il écrit: „Une variété extrêmement curieuse du journaliste proprement dit moral, c'est le journaliste à famille féminine . . . D'abord pour se poser en journaliste de cette espèce, il faut quelques petits ustensiles préparatoires, tels que deux ou trois femmes légitimes, quelques mères, le plus de soeurs possible, un assortiment de filles complet et des cousines innombrablement. Ensuite il faut une pièce de théâtre ou un roman quelconque, une plume, de l'encre, du papier et un imprimeur".

Si, dans la pratique, Gautier n'est pas toujours impeccable, sa théorie n'en est pas moins juste. La poésie a sa morale propre qui est l'amour de la vérité et de la beauté; elle est par elle-même une puissance morale, tout comme la science, la physiologie par exemple, et par conséquent n'a pas plus que la science à se préoccuper des bienséances. Il existe des poètes immoraux comme il existe des médecins immoraux, mais les uns et les autres sont immoraux en tant qu'hommes et non pas en tant qu'artistes ou médecins. Cette vérité, nul n'était plus capable de l'exprimer et de la faire triompher que Gautier,

l'artiste plastique et pittoresque, qui aurait sacrifié tout son talent en se soumettant aux exigences de la morale. Il possède en effet le don tout particulier de peindre tout le monde physique au moyen de mots. Il est le premier qui ait victorieusement démontré que le „Laocoon“ de Lessing est incomplet, car il a réussi à donner une expression à bien des choses que Lessing croyait inexprimables. Il a des mots pour tout, pour la beauté féminine comme pour la physionomie d'une ville, pour le goût d'un mets comme pour le timbre d'une voix. Sainte-Beuve a dit en parlant de lui: „Le mot indicible n'est plus français depuis que ce nouveau maître en fait de vocabulaire a su tout dire“. Il avait l'horreur des néologismes commune aux romantiques et aux classiques; mais il a réintroduit dans la langue des mots du XV^e^ et du XVI^e^ siècle tombés en désuétude, et il l'a enrichie de nouveaux termes d'art tout à fait caractéristiques. On sait du reste qu'il aimait à feuilleter les dictionnaires français. Il aimait sans doute à représenter la physionomie extérieure des choses, mais pour égaler en ce point son exactitude, il faut, ne l'oublions pas, beaucoup de recueillement intérieur et de gravité artistique. Assurément il ne visait point à attendrir les coeurs sensibles. Mais Goethe lui-même n'écrivait-il pas qu'il n'aspirait qu'à émouvoir la nature et qu'il laissait aux barbouilleurs de papier le soin de faire vibrer les coeurs?

„Le Capitaine Fracasse“, un roman que Gautier ébaucha dans sa jeunesse mais qu'il n'acheva que beaucoup plus tard, (1863) nous donne l'idée la plus exacte de sa prose. On y voit, pour ainsi dire, les personnages au naturel avec toute leur physionomie extérieure et dans le décor champêtre ou architectonique qui leur convient.

Les deux premiers chapitres sont intitulés: „Le château de la misère“ et „Le chariot de Thespis“ et nous peignent une troupe de comédiens ambulants dînant à la lumière de deux grands flambeaux en bois ornés de papier doré, dans le château en ruines d'un jeune et pauvre

baron du temps de Louis XIII, le baron de Sigognac. Cette peinture rappelle le tableau de Rembrandt. „La noce d'Esther“ du musée de Dresde. On y admire les jeux de lumière sur les portraits des ancêtres, pendant que les ombres des comédiens glissent sur les murs. Pas un signe de sentimentalité, mais une mélancolie voilée qui nous fait comprendre cet aveu de Gautier à Feydeau: „Voici une peinture exacte de mon état d'âme“.

Un autre chapitre qui a pour titre: „Effet de neige“ décrit la marche nocturne des acteurs à travers une steppe de neige. Tout d'un coup celui qui joue ordinairement le rôle du matamore et qui suivait le chariot à pied, disparaît. Ses camarades le cherchent et l'appellent de toute la force de leurs poumons. Pas de réponse. L'un d'eux porte une lanterne dont le reflet rouge danse sur la neige. Le chien de la troupe l'accompagne en hurlant et tous deux, précédant les autres, projettent leurs grandes ombres noires sur la blancheur de la plaine. Subitement le chien se tait, il se fait un silence de mort car la neige qui tombe amortit les bruits. Enfin Sigognac, qui a la vue perçante, croit voir au pied d'un arbre une forme étrange, muette et immobile. „C'était bien, en effet, le pauvre Matamore. Son dos s'appuyait contre l'arbre et ses longues jambes étendues sur le sol disparaissaient à demi sous l'amoncellement de la neige. Son immense rapière, qu'il ne quittait jamais, faisait avec son buste un angle bizarre et qui eût été risible en toute autre circonstance . . . Inquiété de cette fixité d'attitude, Blazius, l'un des comédiens, dirigea le rayon de la lanterne sur le visage de Matamore, et il faillit la laisser choir, tant ce qu'il vit lui causa d'épouvante.

Le masque ainsi éclairé n'offrait plus les couleurs de la vie. Il était d'un blanc de cire. Le nez pincé aux ailes par les doigts noueux de la mort luisait comme un os de seiche; la peau se tendait sur les tempes. Des flocons de neige s'étaient arrêtés aux sourcils et aux cils, et les yeux dilatés regardaient comme deux yeux de verre.

A chaque bout des moustaches scintillait un glaçon dont le poids les faisait courber. Le cachet de l'éternel silence scellait ces lèvres d'où s'étaient envolées tant de joyeuses rodomontades, et la tête de mort sculptée par la maigreur apparaissait déjà à travers ce visage pâle, où l'habitude des grimaces avait creusé des plis horriblement comiques . . .

— Hélas! il est mort, dit Blazius, aussi mort que Chéops sous la grande pyramide. Sans doute, étourdi par le chasse-neige et ne pouvant lutter contre la fureur de la tempête, il se sera arrêté près de cet arbre, et comme il n'avait pas deux onces de chair sur les os, il aura bientôt eu les moelles gelées. Afin de produire de l'effet à Paris, il diminuait chaque jour sa ration et il était efflanqué de jeûne plus qu'un levrier après les chasses. Pauvre Matamore, te voilà désormais à l'abri des nasardes, croquignoles, coups de pieds et de bâton à quoi t'obligeaient tes rôles! Personne ne te rira plus au nez."

Ici le côté pathétique de la situation est rendu sensible par la peinture plastique la plus consciencieuse. On comprend toutefois que l'art de Gautier n'admit guère la sensibilité et que celle-ci ne trouvât guère de place dans des descriptions qui, si parfaites qu'elles fussent en leur genre, étaient de plus en plus inanimées.

Gautier avait la passion des voyages. Il visita l'Espagne en 1840, l'Afrique en 1845 à la suite du duc d'Aumale, l'Italie en 1850, Constantinople en 1852 et l'année suivante la Russie jusqu'à Nijni-Nowgorod. Il a décrit tous ces voyages, souvent longtemps après son retour, et pourtant avec une exactitude merveilleuse, grâce à sa mémoire étonnante de la physionomie des choses. Le lecteur toutefois se trouve déçu, parce que dans ces descriptions si minutieuses il n'est point question des habitants. Madame de Girardin dit un jour à l'auteur à propos de son „Tra los montes": „Mais, Théo, il n'y a donc pas d'Espagnols en Espagne?" On peut adresser cette critique à toutes ses descriptions de voyage. Gautier perdit peu à peu de vue l'homme intime, et même, à la fin, l'homme extérieur

disparaît pour lui derrière le costume. Dans ses conversations avec son gendre Bergerat je relève ces réflexions singulières et caractéristiques: „Un tigre royal est plus beau qu'un homme; mais, si l'homme se fait un beau vêtement d'une peau de tigre, il devient plus beau que le tigre. De même dans une ville, il n'y a que les édifices et les monuments qui m'intéressent, car ils ne sont que le produit du génie de la population. Qu'ai-je à m'inquiéter de cette population qui peut être composée de pores et de criminels, pourvu qu'on ne m'assomme pas quand je contemple les édifices." La pure adoration de l'art et de la beauté est ici poussée à l'extrême. Le côté humain, moral et moderne, la vie elle-même finit par perdre tout intérêt pour l'artiste qu'était Gautier; c'est pourquoi plus tard il ne vit plus dans l'art dramatique que le style, le costume et les décors. Il avait coutume de dire qu'un poète dramatique n'a besoin que de quatre arlequins placés dans des situations différentes pour leur faire dire tout ce qu'il a à dire. Car il ne s'agissait pour lui que de donner „une impression de la vie et non de reproduire la vie elle-même. „La vie est par trop laide" ajoutait-il. Il fit ainsi vers la fin de sa vie sa propre critique et montra à tous, excepté à ses aveugles admirateurs, les limites de son art. Il montra, dis-je, le côté faible de sa théorie de „l'art pour l'art"; car l'art qui va chercher son sujet en dehors de lui finit nécessairement par être vide et stérile. La pure adoration de l'art produit une Galatée de marbre; c'est le courant d'idées d'un siècle qui seul peut animer la pierre.

L'oeuvre d'affranchissement de l'art à laquelle se consacra résolument Gautier fut cependant une oeuvre bonne et utile. Si elle ne fut pas parfaite, elle suffit à occuper l'existence d'un homme. Pourtant, Gautier ne fut pas, de son vivant, apprécié à sa juste valeur: les artistes seulement reconnurent son mérite, mais les hommes de lettres et, à plus forte raison, la grande masse des lecteurs ne le comprirent pas. Combien de fois n'ai-je pas entendu

raconter en France cette histoire absurde que Gautier n'a fait que compiler des vocabulaires sans se soucier d'autre chose que du son et de la forme des mots.

L'impopularité de Gautier s'explique jusqu'à un certain degré par ce fait que, chez lui, le feuilletoniste l'emporta sur le poète. Après avoir dit à la presse de si dures vérités, il était entré à son service en 1836 pour y gagner sa vie et, jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant trente-six ans, il lui était resté fidèle. Il y révéla une fécondité prodigieuse: comme critique d'art et de théâtre il fournit de véritables travaux d'Hercule. D'après sa propre évaluation et celle de Bergerat qui s'accorde avec la sienne mais qui est vraisemblablement exagérée, tous ses articles recueillis rempliraient trois cents volumes. Il écrivit d'abord pendant dix-neuf ans (de 1837 à 1855) dans „La Presse" de Girardin, et plus tard sous l'Empire, il écrivit la plupart du temps dans „Le Moniteur officiel." Ses articles dramatiques qu'il ne composa qu'à contre-coeur n'ont de la valeur (mais une grande valeur) qu'au point de vue du style. Comme critique d'art, Gautier se borna toujours de plus en plus à la description de tableaux, mais il y déploya un talent admirable*). La fatigue, le souci de ne point se créer d'ennemis, un sentiment de pitié pour les débutants et pour les artistes sans talent, enfin une extrême bienveillance et une non moindre indifférence le rendirent toujours plus indulgent. Il finit même par tout louer avec une égale impassibilité et un style également pittoresque. La plupart des lecteurs ne le connurent que comme critique d'art et feuilletoniste. Mais il ne faut pas oublier que, sans faire grand tapage, il exerça pourtant une influence énorme sur les poètes et les écrivains. C'est à lui que

*) cf Sainte-Beuve: „La description de Théophile Gautier, en présence des tableaux qu'il nous fait voir et qu'il nous dispense presque d'aller reconnaître, a cela de particulier qu'elle est exclusivement pittoresque, et qu'elle ne se complique pas, tant qu'elle dure, de remarques critiques et de jugements."

se rattachent en droite ligne ce merveilleux prosateur qu'est Paul de Saint-Victor, le moins sentimental des poètes modernes Leconte de Lisle, le poète lyrique „satanique" Baudelaire et enfin tout le groupe des jeunes poètes qui formèrent sous l'Empire „les Parnassiens". Saint-Victor hérita de Gautier le sens de la couleur et de la forme, l'amour de l'art plastique, Leconte de Lisle, le calme oriental et le don de comprendre les peuples étrangers, Baudelaire, sa prédilection pour les sentiments dépravés et les Parnassiens, sa versification incomparable.

Mais, bien que son influence s'étende bien au-delà de l'année 1830 et qu'elle se fasse encore sentir après sa mort, son nom est pourtant lié plus qu'aucun autre aux premières luttes du romantisme. C'est un trait caractéristique et touchant que, dans son dernier article resté inachevé, il peignit le public qui assista à la première représentation d'„Hernani".

## Chapitre XXIX.

## Sainte-Beuve.

Tandis que les travaux de critique littéraire de Gautier, si étendus qu'ils fussent, sont aujourd'hui presque totalement oubliés, un de ses contemporains, poète comme lui, autant que critique, dont le nom est souvent accouplé au sien, doit au contraire toute sa gloire presque uniquement à son talent de critique. Sainte-Beuve s'éleva à un si haut rang dans le domaine de la critique littéraire qu'on remarqua à peine ses oeuvres historiques et poétiques. Comme poète, il se distingua simplement par la finesse et l'originalité; comme critique au contraire, il fit époque

en créant un nouveau genre littéraire. On peut dire, en effet, dans un certain sens, qu'il fut un plus grand réformateur dans la critique que les autres écrivains dans leur domaine respectif. Car, avant Victor Hugo il y avait eu déjà des poètes lyriques modernes, mais la critique moderne ne commence, rigoureusement parlant, qu'avec Sainte-Beuve. En tous cas, celui-ci a transformé la critique, comme Balzac le roman. Dans les dernières années de sa vie, il était devenu une autorité indiscutée; mais c'est seulement après sa mort qu'on l'apprécia à l'étranger. L'historien allemand, Karl Hillebrand, qui connaissait si bien la littérature française a dit de lui qu'il était le plus grand talent de son époque, et ce jugement paraîtra justifié si on ne regarde pas la critique comme un genre inférieur au drame ou à la poésie lyrique. La subordination des genres est une théorie ancienne. Nous pensons aujourd'hui que le genre littéraire dans lequel un écrivain excelle est pour lui le genre supérieur. S'il est une hiérarchie des esprits, il est fort douteux qu'il y en ait une aussi des genres, surtout quand un esprit créateur imprime à un genre déterminé le sceau de son génie. Ce qui est incontestable, c'est que parmi les écrivains de 1830, Sainte-Beuve est l'un des plus grands par sa raison, autant que par son jugement. Son mérite particulier fut de comprendre et d'expliquer un nombre prodigieux d'esprits différents du sien. Si pourtant je ne le mets pas au-dessus de tous les autres, c'est que je crois remarquer une lacune chez lui. Si pénétrant que fût son regard, il ne savait pas embrasser des tableaux d'ensemble, et on a vu rarement historien et penseur si peu systématique. Cette absence de système pouvait être sans doute une qualité: elle lui permit de conserver jusqu'à la fin toute sa verdeur et d'évolutionner. En 1827 déjà, ses articles du „Globe“ attiraient l'attention de Goethe et en 1869 encore, il était à la tête des jeunes savants et des jeunes artistes qui assuraient à la France une gloire européenne; dans sa dernière année, il était regardé par

les écrivains les plus éminents comme le général naturel qui devait conduire la „jeune garde“ à la victoire. Mais, d'un autre côté, l'incapacité de Sainte-Beuve à embrasser les ensembles est cause qu'il n'a laissé aucune grande oeuvre et que, de plus, il n'a pu s'élever jusqu'au grand style. Il excellait à voir partout les détails dans le perpétuel mouvement de la vie, et, en les retraçant avec sa plume, il atteignit une exactitude inconnue avant lui. Mais il ne savait pas dominer suffisamment ces détails et rechercher les causes profondes.

Comme critique, il ne peint que des individus et encore jamais sous toutes leurs faces (voyez, par exemple, les articles sur Talleyrand, Proudhon) mais tantôt à un point de vue, tantôt à un autre. Il cachait ses meilleures idées dans des développements accessoires ou dans des annotations, comme les paysans cachent leur argent dans tous les coins de leur maison; il était incapable de fondre des figures vivantes.

Une autre conséquence de l'absence de système chez Sainte-Beuve est qu'il ne sacrifie jamais rien à la symétrie ou à la simplification, mais aussi qu'il ne produit jamais une forte impression d'unité. Ce qui est important et ce qui ne l'est pas occupe souvent chez lui la même place, comme on le voit dans les peintures japonaises où manque la perspective.

Charles Augustin de Sainte-Beuve naquit à Boulogne-sur-Mer le 23 décembre 1804. Son père, contrôleur principal des droits réunis, avait cinquante-deux ans et sa mère quarante ans quand ils se marièrent. Une année ne s'était point encore écoulée depuis leur mariage que le père mourut, deux mois avant la naissance de son fils. Il avait aimé passionnément les belles-lettres et surtout la poésie, ainsi que le prouvent les pensées et les remarques qu'il a écrites de sa main sur ses livres*) et que nous

*) On les trouve la plupart imprimées à la suite des lettres de Sainte-Beuve à l'abbé Barbe dans l'édition Morand.

rencontrerons plus tard aussi sous la plume de Sainte-Beuve. Son fils hérita de lui son goût littéraire, comme il hérita de sa mère l'amour, alors extraordinaire en France, de la poésie lyrique anglaise de Bowles, Crabbe, Cowper et principalement de Wordsworth et des autres lakists qu'il traduit et cite si souvent. C'est sa mère, anglaise d'origine, qui lui apprit l'anglais. Il semble que l'on puisse, sans trop se tromper, attribuer le trait grave et mélancolique de son caractère à l'âge avancé de ses parents non moins qu'à la douleur que ressentit sa mère, pendant qu'elle le portait encore dans son sein, de la maladie et de la mort de son mari.

Sainte-Beuve fut, dans son enfance, d'un caractère triste et timide. Vers l'âge de douze ans, sa mère avait éveillé en lui une piété maladive presque inquiétante; il était alors un enfant de choeur zélé et fervent. Mais cet accès de fièvre religieuse ne dura pas trop longtemps, bien qu'il laissât chez lui des traces ineffaçables qui reparurent plus tard. Dans sa jeunesse il ne conserva pas seulement le respect du christianisme, mais encore une inclination aux rêveries religieuses. Cependant l'étude des philosophes du XVIII^e siècle et des philosophes sensualistes contemporains: de Tracy, Dannou, Lamarck ne tarda pas à l'affranchir de la théologie. Quand il atteignit l'âge mûr, il était devenu un pur empirique et il resta tel toute sa vie malgré certains accès de religiosité. Sur les bancs du collège il s'était adonné principalement à l'histoire et à la philologie; plus tard, pour assurer son avenir en même temps que pour donner un contre-poids à sa culture purement littéraire, il se mit, malgré sa passion pour la littérature, à étudier la médecine. De 1823 à 1827, il s'occupa donc activement à la fois de littérature, de physiologie et d'anatomie. Il était pauvre, mais pas au point pourtant d'en souffrir; d'ailleurs il n'avait point été gâté par sa mère et il travaillait avec ardeur.

Le jeune étudiant en médecine n'était rien moins que joli; sa tête ronde était presque trop grosse pour son

corps, il manquait d'élégance dans son maintien, ses cheveux étaient d'un blond fauve, il avait dans toute sa personne quelque chose de grossier et en même temps de délicat; mais ses yeux bleus pleins de feu et d'une extrême mobilité pétillaient d'intelligence; on y voyait comme le sourire d'une ironie supérieure, le rêve sensuel et poétique qui lui gagnait les coeurs. Dans sa vie d'étudiant, il ne connut du beau sexe que les grisettes du quartier latin. Doué d'un tempérament ardent et fougueux, il voulait la satisfaction immédiate, quitte à éprouver après de cruels remords de conscience. Sa puissante imagination portée à la rêverie et voilée d'une douce mélancolie l'inclinait naturellement au romantisme et au mysticisme. Peut-être avait-il sans le vouloir quelque chose de l'envie qu'éprouvent les hommes laids contre ceux qui n'ont qu'à se montrer pour se conquérir les coeurs, et pourtant il y avait aussi en lui un charme irrésistible.

Au commencement de l'année 1827 il écrivit pour le „Globe“ deux articles sur les „Odes et Ballades“ de Hugo et fut enrôlé dès lors, lui aussi, dans le camp romantique. Hugo voulut aller le remercier mais ne le rencontra pas chez lui. Sainte-Beuve, quelques jours plus tard, lui rendit sa visite et le trouva déjeunant avec sa femme. C'est ainsi qu'il fit la connaissance du jeune couple qui devait exercer sur lui, dans sa jeunesse, la plus grande influence.

Sainte-Beuve devint bientôt le critique attitré de l'école romantique. Il s'agissait avant tout de montrer les liens qui rattachaient celle-ci à la littérature française du moyen-âge. Sainte-Beuve écrivit dans ce but le merveilleux „Tableau de la Poésie française au XVI^e siècle“ (1827—1828) dont l'idée fondamentale était de rattacher, par-dessus les classiques, la génération de 1830 aux poètes de la Renaissance si longtemps et si injustement dédaignés: Ronsard, du Bellay, Desportes, etc. On sait que Gautier avait écrit ses „Grotesques“ sous la même inspiration

Mais l'ouvrage de Sainte-Beuve est aussi sérieux et rempli de fines analyses que celui de Gautier est plastique et étrange. En 1829 parut le premier recueil des poésies lyriques de Sainte-Beuve: „Poésies de Joseph Delorme"; c'étaient des poésies originales et maniérées qui firent grande sensation. Sainte-Beuve présentait Joseph Delorme comme un jeune étudiant en médecine mort phtisique; mais, sous ce pseudonyme transparent, c'était lui-même et sa propre vie qu'il peignait. Joseph Delorme est un parent d'Obermann*) pauvre comme lui, comme lui aussi richement doué, compatissant, génial et méconnu. Mais ses sentiments sont plus intenses et plus profonds que ceux d'Obermann, car il est philosophe et il souffre de son incrédulité, il est idéaliste et il se livre aux grossières passions. C'est le jeune pessimiste de 1830 mais plus bourgeois, avec un désespoir moins tragique et plus conforme à la réalité que chez les autres poètes.

Au point de vue de la forme, les „poésies de Joseph Delorme" font revivre le sonnet (comme A. W. Schlegel) ainsi que tous les mètres et les rythmes de Ronsard et de Charles d'Orléans; mais elles sont surtout intéressantes par le réalisme qui déjà s'y révèle et qu'on peut attribuer à l'influence des lakists. En général, Sainte-Beuve reste exclusivement français par le choix hardi des sujets (voyez, par exemple, la poésie intitulée „Rose"). L'élément idéal est représenté dans ces poésies par l'enthousiasme de l'auteur pour le „Cénacle", car l'amitié chez Sainte-Beuve ne connaissait pas de bornes. Quelques-unes de ces poésies furent trouvées si maniérées qu'elles en semblèrent ridicules, comme celle qui a pour titre „Les Rayons jaunes"; dans d'autres on trouva de la platitude et Guizot disait que Joseph Delorme était „un jacobin, et un carabin", mais en définitive le livre eut le succès qu'il méritait.

Un second recueil de poésies („Consolations" — mars 1830) marque avec le roman „Volupté" (1834) et les

*) Sur l'„Obermann" de Sénancour, voir Brandes: Emigrantenlitteratur — 8e édit. p. 78.

deux premiers volumes de „Port-Royal“ la période sentimentale et religieuse de la vie de Sainte-Beuve. Les „Consolations“ sont dédiées à Hugo, dont le nom revient toujours sous la plume de l'auteur, et sont l'expression d'une admiration presque hystérique, en même temps que d'un repentir chrétien. En réalité pourtant elles s'adressaient autant à la jeune femme de Hugo que Sainte-Beuve avait aimée dans sa jeunesse et à laquelle la première et quelques autres étaient tout spécialement consacrées. D'autres poésies formant „Le livre d'amour“ que Sainte-Beuve fit imprimer mais non publier, lui furent inspirées plus manifestement par son amour pour Madame Hugo. Pons publia les plus importantes dans son livre indigne: „Sainte-Beuve et ses inconnues“. La même inspiration se retrouve d'ailleurs au fond du roman „Volupté“ où les relations d'Amaury avec le chef de parti politique de Couaën et avec sa femme nous font songer aux relations de Sainte-Beuve avec Hugo et sa famille. Sainte-Beuve lui-même et beaucoup d'autres après lui ont fait remarquer que tous les personnages plus ou moins catholiques de ses oeuvres ont été créés sous l'influence de Madame Hugo qui commença par être ardente catholique pour devenir à la fin libre-penseuse. On a prétendu que Sainte-Beuve, pour gagner tout à fait Madame Hugo, avait poussé si loin l'art de la séduction qu'il avait adopté sa manière de voir et de sentir. Je crois pour ma part que cette assertion est fausse et je suis convaincu que Sainte-Beuve s'est trompé lui-même en trompant les autres, quand plus tard il est revenu sur ses oeuvres de jeunesse. Il écrit en effet dans une lettre de juillet 1863 adressée à Madame Hortense Allart de Méritens (Madame Saman): „J'ai fait un peu de mythologie chrétienne en mon temps; elle s'est évaporée. C'était pour moi comme le cygne de Léda un moyen d'arriver aux belles et de filer un plus tendre amour. La jeunesse a du temps et se sert de tout“.

— Je goûte peu cette manière assez frivole d'expliquer un trait de son caractère qui tient tout simplement à

ce qu'il n'eut pas dans sa jeunesse sa liberté d'esprit. Son penchant au catholicisme se trouva favorisé par la nouvelle direction où venait de s'engager la philosophie. On assistait alors en effet à la renaissance du spiritualisme dans la philosophie. Sainte-Beuve suivit les leçons que Jouffroy fit chez lui après que son cours eut été interdit en 1828, et il subit en outre comme tous les jeunes gens de son époque l'influence de Cousin. Cette philosophie le détacha, pour un temps au moins, du sensualisme. Beaucoup parmi les jeunes croyaient encore, comme Hugo l'avait cru lui-même au début, que le romantisme devait s'opposer à la littérature et à l'art païen des classiques, et une partie de la jeune école romantique qui voulait faire revivre la poésie du moyen-âge sentait qu'une affinité étroite la rattachait à l'école catholique qui était précisément en train de se former autour de Lamennais et de Lacordaire. Sainte-Beuve lui-même écrivit des articles pour le journal „L'Avenir" qui était l'organe de cette école catholique. Il n'est donc pas étonnant que quelques gouttes d'eau bénite tombèrent sur ses ouvrages comme sur bien d'autres de l'école romantique. Lacordaire alla même jusqu'à collaborer au roman „Volupté" en faisant pour la fin la description de la vie du cloître. Le sentiment religieux qui se révèle dans les „Consolations" et qui indignait entre autres Beyle, d'ailleurs admirateur sincère de Sainte-Beuve, et la fumée d'encens qui remplit la dernière moitié de „Volupté" rappellent le romantisme allemand où se produisait alors la même évolution.

— Le roman „Volupté" bien que trop prolixe et trop lourd est la peinture délicate et profonde d'une âme. Ce sont des confessions à la manière de Rousseau, mais dans un style plus imagé, plus coloré, plus finement nuancé et traversé d'un souffle lyrique, tout à fait semblable à celui que Lamartine employa dans „Jocelyn" dont le sujet, quoique plus chaste, se rapproche de celui de „Volupté". Ce roman qui est rempli de fines et profondes réflexions nous peint un jeune homme avide de jouissances et sacri-

fiant à l'amour et à la volupté la vigueur et l'énergie de sa jeunesse. L'auteur y fait voir avant tout comment des jeunes gens de talent gaspillent leur temps et leur force dans leurs relations avec des jeunes femmes. Je crois que „gaspiller“ répond mieux que „perdre“ à la pensée de Sainte-Beuve, car il a un jour reproché à un écrivain de génie, mais un peu rude, de trop travailler et de ne pas assez rechercher la société „qui est la meilleure du monde et qui nous fait passer le temps de la manière la plus agréable, c'est-à-dire la société des femmes.“

Le héros de „Volupté“, Amaury, se trouve placé entre trois femmes. Il aime l'une, la femme de son maître, beaucoup plus qu'il n'ose le lui avouer et lui sacrifie une autre qu'il a aimée dans sa jeunesse. En même temps il noue une intrigue amoureuse avec une troisième qu'il attire à lui et qu'il repousse tour à tour par sa rudesse et son indifférence; mais cette intrigue ne peut ni le satisfaire ni le détourner de la grossière débauche. Malgré sa passion de la science, son ambition et son zèle, ses forces intellectuelles finissent par s'user dans le libertinage et il ne voit pour lui d'autre salut que dans la soumission à la discipline sévère du catholicisme. C'est de ce nouveau point de vue qu'il juge dès lors toute sa vie de jeunesse. Le roman est donc comme une confession racontée par un prêtre, et quelques passages en ont conservé une onction qui nous choque. Ce qui nous déplaît le plus ce sont ces éclats de repentir, ces exhortations, ces prières et ces sermons qui viennent interrompre à chaque instant la marche du récit; mais des mérites réels font oublier les défauts. Sainte-Beuve plonge dans l'âme humaine, pour en étudier le développement et les maladies, un profond regard qui révèle en lui le puissant critique qui s'est observé lui-même avec soin. Il montre de plus une connaissance de la femme qui nous explique le trait féminin de son caractère et son talent merveilleux à analyser une âme féminine. Toute la valeur du roman est là: qu'on juge de la perspicacité de l'observation et de la profondeur de

la pensée de Sainte-Beuve par les réflexions suivantes: „C'est que la jeunesse est ingrate naturellement. Rejetant bien loin et d'un air d'injure tout ce qu'elle ne s'est pas donné, elle veut des liens à elle, des amis et des êtres rien qu'à elle, et qu'elle se soit choisis; car elle croit sentir en son sein des trésors à acheter des coeurs et des torrents à les féconder. On la voit donc s'éprendre pour la vie d'amis hier inconnus jusque-là et prodiguer l'éternité des serments aux vierges à peine entrevues. . .

— Comme les amitiés humaines sont petites, si Dieu ne s'y mêle! Comme elles s'excluent l'une l'autre! Comme elles se succèdent et se chassent pareilles à des flots . . . O misère! cette maison qui vous semble la vôtre et meilleure que la vôtre, et pour laquelle toute précédente douceur est négligée, cette maison, soyez-en sûr, aura tort un jour; elle sera évitée de vous comme un lieu funeste, et quand votre chemin vous raménera par hasard auprès, vous ferez le grand tour pour ne pas l'apercevoir. Plus vous êtes doué vivement et plus ce sera ainsi.“ Puis vient une phrase brève que tout homme, qui aime la vérité et qui pourtant sent la douloureuse nécessité de feindre, comprendra, et dont il admirera la concision: „Je tâchais à la fois d'exprimer ce que j'éprouvais réellement et de paraître exprimer ce que je n'éprouvais pas, d'être sincère avec moi et trompeur avec elle“. En un autre endroit je relève cette réflexion pessimiste: „Un gros de troupes fraîches doit passer dès le matin un long défilé montueux entre deux rangs d'archers embusqués, invisibles, inévitables. Si, avant le soir, le chef de la troupe et quelques bataillons écharpés arrivent à la ville prochaine avec une apparence de drapeau, on appelle cela un triomphe. Si, dans nos projets, dans nos ambitions, dans nos amours, quelque partie a moins souffert que le reste, on appelle cela de la gloire ou du bonheur. Mais combien de désirs ont dû rester en chemin que nul n'a sus!“ Plus loin enfin voici comment est peint l'amour: „Oh! que l'amour humain est intolérant, injurieux, dès qu'il s'abandonne sans frein a lui-même. En ces moments où il vise à la conquête, où

il s'altère et s'aigrit dans les obstacles, je le comparerais à ces despotes d'Asie qui, pour se faire voie au trône, égorgent tous leurs proches."

Sainte-Beuve termina sa carrière poétique avec les „Pensées d'Août". Ce sont les seules de ses poésies qui n'eurent point de succès et ce sont aussi indubitablement les plus froides. Mais il me semble que c'est dans ce dernier recueil que son originalité apparaît entièrement. On y trouve un réalisme sans exemple jusqu'ici dans le lyrisme romantique. Aucun autre poète n'avait encore osé à ce point faire entrer dans la poésie lyrique la vie réelle et son langage vulgaire. Dans les littératures du nord où l'on se permet à peine de parler d'omnibus et de gare dans une ode, „les pensées d'août" doivent encore aujourd'hui scandaliser et être regardées comme les poésies de l'avenir. Ici, comme dans les „Poésies de Joseph Delorme", se retrouve quelque chose du style et des théories des lakists. Sainte-Beuve, comme les lakists, se contente de reproduire simplement la réalité, sans y rien ajouter, et il ne fait pas plus qu'eux de différence essentielle entre la langue de la prose et celle de la poésie. Mais il y a chez lui une certaine pointe française qui manque aux lakists; il sait donner à son récit la forme d'un petit drame. J'attire l'attention principalement sur la poésie dédiée à Madame la comtesse de T. (Tascher). Celle-ci raconte elle-même qu'elle remontait un jour le Rhin de Cologne à Mayence; pour mieux admirer le paysage, elle monte dans sa voiture qui avait été acceptée parmi les bagages aux secondes places, ayant auprès d'elle des gens d'assez basse condition, domestiques et ouvriers avec leurs femmes. Pendant qu'elle s'absorbe dans sa contemplation, une de ses filles accourt vers elle en criant: „Maman, le comte de . . . est parmi les passagers". Elle regarde et aperçoit en effet non le comte qu'elle connaît, mais, sous un habit grossier, une noble figure avec des traits délicats et de belles mains blanches. L'étranger se trouve au milieu d'un groupe, d'une famille entière de pauvres ouvriers de Londres dont le mari a l'air rude et dont la femme

paraît insignifiante au premier regard. Près d'eux, une petite fille de quatorze ans „met au tableau une fraîche couleur". La comtesse pense que le noble jeune homme qui semble être un banni politique, peut-être un Polonais, (nous sommes en 1831) se sent attiré par cette jeune fille, mais elle ne tarde pas à remarquer que ce sont les regards de la femme qui sont constamment fixés sur lui. Celle-ci n'est plus jeune, mais paraît avoir été très jolie il y a quelques années. Elle a une démarche élégante sous son pauvre vêtement et sa chevelure est encore superbe. Avec une complaisance qui n'est pas de l'amour mais de la tendresse reconnaissante envers qui nous aime, l'étranger tient son parapluie au-dessus de sa tête, parce qu'il pleut, et lui passe son manteau sur les épaules. Puis il achète des raisins fort chers pour les petits enfants. — Sans doute, il a rencontré dans une cité lointaine ces compagnons de peine, la famille qui l'aime; mais il s'arrête à Mayence pendant que les autres continuent leur voyage. Avant de débarquer „il baise avec tendresse les deux petits garçons, embrasse le mari, prend la main à la fille, il prend, il serre aussi les deux mains à la femme en évitant son regard." La cloche sonne. Il franchit le pont et reste debout sur la rive. Ses compagnons lui envoient du bateau leurs derniers saluts, et les enfants, pour qui tout encore est un amusement, lui crient adieu avec une sorte de joie.

„Mais la femme, oh! la femme, immobile en son lieu
Le bras levé, tenant un mouchoir rouge-bleu
Qu'elle n'agitait pas, je la vois sans vie,
Digne que, par pitié, le Ciel la pétrifie!

— — — — — — — — — — — — — — —

Je pensais: Pauvre coeur, veuf d'insensés amours,
Que sera-ce demain, et ce soir, et toujours?
Mari commun, grossier, enfants sales, rebelles,
La misère; une fille aux couleurs déjà belles,
Et qui le sait déjà, et dont l'oeil peu clément
A, dans tout ce voyage, épié ton tourment:
Quel destin!"

La comtesse a bientôt elle-même l'occasion de converser avec le noble étranger:

„Une heure après: „Monsieur vous êtes aujourd'hui
Bien seul," dis-je — „Oui, fit-il, en paroles froissées,
Depuis Londres, voilà six semaines passées,
J'ai voyagé toujours avec ces braves gens."
L'accent hautain notait les mots plus indulgents.
— „Et les reverrez-vous bientôt? osai-je dire,
— „Jamais, répliqua-t-il d'un singulier sourire;
Je ne les reverrai certainement jamais.
Je vais en Suisse; après, plus loin encore, je vais!"

Je signale encore un autre petit chef-d'oeuvre parmi „Les Pensées d'Août": „Monsieur Jean, maître d'école". Il s'agit là d'un pauvre maître d'école qui a été élevé comme orphelin aux Enfants-Trouvés et qui apprend subitement que son père n'est autre que le célèbre Jean-Jacques Rousseau. On sait en effet que celui-ci raconte lui-même qu'il a abandonné les enfants de sa femme Thérèse, parce qu'il n'était point sûr d'en être le père. Jusqu'ici donc le maître d'école n'a rien lu de Rousseau. Aussitôt qu'il a fait sa découverte, il se met à le lire avec ardeur et en sent mieux qu'un autre la chaleur toute factice. Un jour enfin il ne peut plus résister au désir de connaître ses parents. Il va à Paris, trouve la maison et monte l'escalier. Il entend alors:

„Une voix qui gourmande et dont l'accent lésine.
C'était là. Le projet que son âme dessine
Se déconcerte; il entre, il essaie un propos
Le vieillard écoutait sans détourner le dos
Penché sur une table et tout à sa musique;
Le fils balbutiait."

Mais avant qu'il puisse parler, il sent un regard soupçonneux le pénétrer et il fuit comme un espion saisi sur le fait, deux fois répudié par un père

„Qu'il voudrait à genoux.
„Racheter devant Dieu, confesser devant tous!"

deux fois aussi répudié par une mère au regard dur et à la

physionomie méchante. Il retourne au fond de sa province pour mettre en pratique, en qualité de modeste maître d'école, quelques-uns des principes que son père a exposés dans ses ouvrages mais auxquels il a été infidèle dans sa vie. Et c'est en effet chez lui seulement, dans l'éducation qu'il donne aux enfants, que les principes de „L'Emile" de Rousseau portent leurs fruits.

„Les Pensées d'Août" furent publiées en 1837. A partir de cette époque Sainte-Beuve se consacre entièrement à la critique.

## Chapitre XXX.

## Sainte-Beuve.

La critique fut le véritable domaine de Sainte-Beuve; mais si elle le détourna de faire des vers, elle ne le rendit point pour cela insensible à la poésie. Celle-ci resta toujours au contraire comme la source souterraine qui communiqua la fraîcheur à ses travaux les plus arides et les plus sévères.

Il est intéressant d'observer par quel détour le premier grand critique des temps modernes arriva à prendre conscience de sa vocation. Lorsque la révolution de juillet eut dissous le groupe romantique, Sainte-Beuve jouissait d'une telle faveur près des têtes dirigeantes de la Restauration qu'il devait être nommé secrétaire d'ambassade de Lamartine et accompagner le poète jusqu'en Grèce. L'idée d'accepter des puissants du jour une situation si enviée pour un jeune écrivain lui semblait toute naturelle. Pourtant il ressentait malgré lui, au fond du coeur, une certaine animosité contre le nouveau gouvernement qui comblait

de ses libéralités tous ses amis et, par suite de ses inclinations démocratiques, (il retrancha de son nom la particule „de“ qu'il avait héritée de son père) il se fit en quelque sorte le héraut du philosophe socialiste Pierre Leroux et collabora au „Globe“ quand celui-ci eut passé entre les mains des saint-simoniens et fut devenu leur organe avec la devise: „à chacun selon sa vocation, à chaque vocation selon ses oeuvres“. Il était, comme Heine, enthousiaste du Père Enfantin, et dans un article de l'année 1831, il prisait bien plus les écrits religieux de Saint-Simon que „l'éducation du genre humain“ de Lessing.

A peine s'était-il séparé de la „famille“ saint-simonienne après sa dissolution (1832) qu'il se rapprocha d'Armand Carrel, le chef littéraire du parti républicain. Bien que dans l'article qu'il a consacré à Carrel en 1842, il ait voilé le véritable caractère de leurs relations, il est certain cependant qu'il écrivit pendant trois ans au „National“ sur la politique comme sur la littérature. Il fut reçu parmi les républicains, comme il l'avait été déjà parmi les saint-simoniens, les romantiques et les royalistes, et apprit à les connaître à leur tour. En même temps, son ami Ampère l'introduisit à „L'Abbaye des Bois“ où trônait encore la vieille Madame Récamier et où Chateaubriand était regardé comme un dieu. Un article sur Ballanche qui semblait trahir des sympathies légitimistes ayant amené une rupture entre Carrel et Sainte-Beuve, celui-ci se rapprocha davantage de Lamennais, qui, le premier, avait cherché à l'attirer à lui, et il devint bientôt son confident et son conseiller. Ce qu'il aimait surtout en Lamennais, c'était le zèle démocratique qui le consumait, c'était aussi cette pensée fondamentale que, pour arrêter les flots toujours croissants de la démocratie, il fallait opposer au principe démocratique si puissant et en un certain sens si juste, un principe plus puissant encore, le principe religieux, seul capable de s'imposer au peuple comme aux rois avec la même autorité. Quand Lamennais se sépara définitivement de Rome, Sainte-Beuve en ressentit une

telle secousse que, plus tard, il lui fit un reproche de sa défection: un homme, disait-il, qui aurait voulu soumettre les esprits à la discipline de l'Eglise n'a pas le droit de se présenter comme un démagogue hostile au pape.

La période la plus douloureuse de la vie de Sainte-Beuve fut celle comprise entre les années 1834—1837. Dans cette dernière année ses relations avec Madame Hugo prirent fin si subitement que les liens qui l'attachaient au groupe romantique en furent brisés et que toute trace de religiosité disparut chez lui. Il se réfugia à Lausanne où il fit en 1837 et en 1838 des conférences qu'il recueillit plus tard pour en former son „Port-Royal". Il avait déjà précédemment esquissé le plan de cet ouvrage et l'avait même commencé, mais, parlant à des auditeurs protestants et croyants, il dut jusqu'à un certain point changer de ton. D'ailleurs il fréquenta à Lausanne un des quelques hommes éminents qu'il respecta jusqu'à sa mort, le pasteur Vinet. Vinet lui plut par sa piété sincère et sévère non moins que par son talent de critique. Avec son esprit toujours ouvert à la théologie, il goûta fort le christianisme intérieur du pasteur de Lausanne qui se figura l'avoir converti en le voyant si attentif à ses paroles. Pourtant Sainte-Beuve quitta Lausanne tout à fait incrédule pour aller en Italie. De là il revint à Paris pour se consacrer plus sérieusement que jamais à la critique. Au lieu de continuer à faire de la critique une polémique, comme il avait commencé, il se contenta d'expliquer impartialement les hommes et les oeuvres. Il devint bientôt un juge souverain en littérature, un homme du monde influent, reçu dans tous les salons aristocratiques. On le regardait comme un écrivain indépendant sans doute, mais calme et digne. En politique il appartenait à l'aile droite du centre droit. Il devint un des principaux collaborateurs de la Revue des Deux Mondes. Une dame avec qui il se lia bientôt d'une étroite amitié assura sa situation dans le grand monde, je veux parler de Madame d'Arbouville, auteur de quelques jolies Nouvelles mélancoliques, veuve du général du même nom et nièce

du premier ministre, le comte Molé. Sainte-Beuve passait en hiver une grande partie de son temps chez elle ou chez ses amis, en été il la suivait à la campagne chez ses parents. Il devint ainsi l'ami et le conseiller littéraire du comte Molé, un homme d'une haute culture qui appartenait encore à l'école classique; à l'occasion, il le défendit contre ses anciens alliés, les romantiques, lorsque ceux-ci manquaient de goût et de tact dans leurs critiques*). Il fut reçu à l'Académie française en 1844, sans avoir jamais vu sa candidature repoussée, parce qu'alors il avait pour lui tous les salons classiques et monarchistes. La spirituelle Madame de Girardin qui était son adversaire l'attaqua violemment à ce sujet dans les „Lettres parisiennes IV. 179". Ce qui ajouta encore au côté piquant de l'entrée de Sainte-Beuve à l'Académie fut que Hugo, qui ne s'en était vu ouvrir les portes qu'après avoir été trois fois repoussé, fit le discours de reception.

Pourtant Sainte-Beuve ne se crut pas plus attaché au nouveau groupe qu'à celui auquel il avait appartenu dans sa jeunesse. Quand la révolution de 1848 eut dispersé ses amis et que les républicains eurent lancé contre lui une odieuse accusation, il se sentit plus isolé que jamais**). Il quitta une seconde fois la France pour quelque temps et fit à Liège des conférences qu'il réunit et publia par la suite sous le titre de „Chateaubriand et son groupe littéraire". Le ton et le sujet de ces conférences qui trahissent une amère déception étaient peu faits pour plaire au parti catholique et monarchique.

Madame d'Arbouville mourut en 1850; sa mort brisait à jamais les liens qui attachaient encore Sainte-

---

*) Voir l'article de Sainte-Beuve sur la réception de Vigny à l'Académie et la lettre, publiée par lui-même, qu'il reçut à cette occasion de Madame Hugo.

**) On l'accusa de s'être laissé corrompre pour cent francs par le gouvernement de juillet; mais il fut prouvé que cette somme avait été consacrée à l'achat d'un poêle pour la bibliothèque Mazarine où Sainte-Beuve était bibliothécaire.

Beuve aux anciens partis. Le penchant démocratique et socialiste qui l'avait rapproché un instant des saint-simoniens et de Carrel fit de lui à cette époque un partisan du second Empire. Pas plus qu'aucun autre de ses contemporains en effet (à l'exception toutefois d'Auguste Barbier célèbre quelque temps, mais poète sans valeur) Sainte-Beuve n'avait su se soustraire à l'enthousiasme général pour Napoléon; il considérait l'empire comme une sorte de gouvernement issu du peuple et dirigé contre la tyrannie du règne de l'argent, et dans l'article bien connu et souvent discuté „Les Regrets“ il ne se contentait pas de se déclarer partisan de Napoléon III, il traitait encore les orléanistes et les légitimistes avec un dédain qui témoignait chez lui d'un étrange oubli. Il écrivit au „Constitutionnel“ puis, pendant quelque temps, au „Moniteur officiel“, puis de nouveau au „Constitutionnel et enfin dans la dernière année de sa vie dans le journal d'opposition „Le Temps“. Il était évidemment tout à fait sincère dans ses changements d'opinion, et surtout il ne se laissa jamais guider dans sa conduite par des considérations mesquines d'intérêt. Nous devons plutôt croire qu'il se soumit involontairement à toutes sortes d'influences pour pouvoir juger plus tard avec d'autant plus d'impartialité. Il n'eut avec l'empereur lui-même que peu de rapports. Il fit partie de „la gauche de l'empire“ et jouit de l'amitié de la princesse Mathilde et du prince Napoléon. Il sut même noblement profiter de ses relations avec la princesse pour des oeuvres discrètes de bienfaisance. C'est seulement dans cette dernière période de sa vie qu'il put développer entièrement son talent. Un poète non doué de l'esprit critique s'affaiblit ordinairement avec le temps, un critique au contraire a quelque chance de mûrir de plus en plus son talent, et Sainte-Beuve en effet se perfectionne d'année en année.Sa franchise avait égalé dès le début sa puissance de travail, mais il avait dû parfois l'atténuer; avec les années il devint toujours plus hardi pendant que sa faculté créatrice restait intacte. Il a écrit à peu près

cinquante volumes où l'on peut relever à peine une inexactitude, jamais une ligne négligée; mais ce n'est que dans les dernières années qu'il eut le courage d'exprimer hautement les idées religieuses et philosophiques qu'il avait refoulées en lui depuis qu'il avait étudié le XVIII^e siècle. Parce qu'il ne comprit guère le talent si puissant de Balzac ni l'originalité de Beyle, il ne faut pas oublier avec quel courage il sut cependant se mettre à la tête de la jeune génération, voire même de jeunes écrivains comme Flaubert et les frères de Goncourt qu'il ne comprit pas davantage. Il ne faut pas oublier non plus qu'il refusa d'écrire un article sur la „Vie de César" de Napoléon et qu'au Sénat il osa seul se poser en adversaire résolu du cléricalisme.

En mars 1867 il défendit Renan et sa „Vie de Jésus". En juin de la même année, comme à la suite d'une plainte des philistins de Saint-Etienne, on voulait exclure des bibliothèques publiques tous les ouvrages qui déplaisaient au clergé (Voltaire, Rabelais etc.) il se leva seul dans le Sénat servilement soumis à l'Eglise pour défendre les droits de la science et l'honneur de la littérature française. A cette occasion les étudiants qui l'avaient sifflé en 1855, à cause de ses attaches avec le gouvernement impérial, lui envoyèrent une députation pour lui exprimer toute leur admiration. Les calomnies dont la presse cléricale le poursuivit, parce qu'en 1868 il avait offert un dîner à ses amis le jour du vendredi saint, le représentaient comme l'antéchrist et comme un second Voltaire, et quand, en mai 1868, rassemblant ses dernières forces, il parla au Sénat d'une voix déjà affaiblie, mais avec une audace inouïe en faveur de la liberté de la presse et contre le projet de loi sur les universités catholiques, son nom devint un signe de ralliement pour tous les amis de la libre-pensée. En janvier 1869 Sainte-Beuve rompit avec l'Empire. Après une maladie qui avait duré quatre ans et après de longues et terribles souffrances qu'il supporta avec une héroïque résignation, il mourut le 13 octobre 1869.

Ouvert comme il l'était à toutes les manifestations de la vie, Sainte-Beuve nous offre dans sa carrière toute une série d'évolutions religieuses, littéraires et politiques. Mais cette école fut nécessaire pour celui qui était appelé à devenir le créateur de la critique moderne. Ce qu'il faut admirer avant tout chez lui, malgré ses variations de pensée, c'est son honnêteté. Dans les questions importantes les considérations personnelles, comme en témoignent ses ouvrages, n'avaient guère de pouvoir sur un homme d'une si entière franchise. Il en est de la vérité et de l'honnêteté, selon la remarque de Franklin, comme du feu et de la flamme qui ont un certain éclat naturel que le pinceau ne peut rendre.

## Chapitre XXXI.

## Sainte-Beuve et la critique moderne.

La plus grande oeuvre d'ensemble de Sainte-Beuve est „Port-Royal“ (1849—1850). C'est une oeuvre unique en son genre. Désirant s'écarter de la voie commune et né avec un penchant à la religiosité, Sainte-Beuve fit de l'histoire du jansénisme en France l'objet principal de ses études. Le jansénisme avait été une forme de religiosité exaltée et ardente qui, bien qu'issue du catholicisme, frisait l'hérésie par l'amour sincère de la vérité qui l'animait et qui, en même temps séduisait la raison par le principe de liberté déposé en elle et par l'héroïsme avec lequel elle avait bravé les persécutions et les violences. Dans le „Port-Royal“ de Sainte-Beuve, le jansénisme a pour principal représentant Pascal, cette grande âme souffrante qui rappelle un autre réformateur

vigoureux et enthousiaste Luther, plus heureux que lui, un siècle auparavant, dans sa lutte contre Rome.

Sainte-Beuve réunissait en lui toutes les conditions nécessaires pour écrire l'histoire du jansénisme. Il n'était pas croyant, mais l'avait été ou croyait l'avoir été. Il est bien difficile de comprendre et de juger impartialement les idées que l'on n'a jamais eues. Il est facile au contraire de comprendre des idées qu'on a partagées un jour mais dont on s'est affranchi. Pour se rendre compte à quel point Sainte-Beuve est familiarisé avec les idées et les sentiments du moyen-âge, à quel point il comprend ces luttes contre la nature, ce désir de fuir le monde, ces sermons et ces livres de piété, ces coeurs qui battent au fond des cloîtres sous la robe de bure, avec leurs espérances et leurs aspirations, leurs extases et leurs saintes ivresses, il suffit de lire seulement les deux premiers volumes de „Port-Royal“ jusqu'à Pascal où la tâche devient plus facile parce qu'il s'agit d'une physionomie plus grande et plus connue, il suffit d'admirer ces deux magnifiques portraits que Sainte-Beuve trace de saint François de Sales et de Saint-Cyran et qu'au moyen de leurs lettres, de leurs sermons comme des traditions orales, il peint si bien au naturel qu'on se figure être leur contemporain. On sent partout dans Sainte-Beuve le romancier, mais un romancier qui ne se sert de son imagination que pour peindre, jamais pour inventer. Que de scènes touchantes, qui se jouent parmi ces nonnes douces et innocentes comme des colombes, sont ici représentées comme dans un roman!

Le défaut principal de „Port-Royal“ est que l'on y cherche en vain, dans les premières parties au moins, qui sont aussi les plus intéressantes, le grand style historique. Parfois l'ancien conteur amusant qu'était Sainte-Beuve reparaît et l'impression générale s'en trouve affaiblie. Port-Royal n'est pour lui qu'un point de départ d'où il entreprend de grandes excursions dans la littérature comme dans la vie. Le vieux cloître n'est à

vrai dire que son château-fort d'où il fait des sorties fréquentes. Il recherche les comparaisons, indique les analogies souvent intéressantes, mais parfois aussi trop subtiles et juge en passant non seulement Corneille, Racine, Molière, Voltaire et Vauvenargues, mais encore des auteurs modernes tels que Lamartine et George Sand. Dans les derniers volumes, où la peinture est plus sobre et plus historique, on regrette par contre tous ces épisodes charmants de la première partie et le sujet, traité pourtant avec amour, est trop éloigné de nous et en même temps trop circonscrit, pour exciter un intérêt général.

Plus encore qu'à „Port-Royal", cette oeuvre soi-disant capitale, Sainte-Beuve doit sa célébrité à cette longue série des „Causeries du Lundi" et des „Nouveaux Lundis" qui contiennent toutes sortes d'articles du temps de son activité la plus féconde, et où il atteint toute la perfection possible. Ulbach écrivait à la mort de l'auteur: „Je ne sais pas ce que le temps conservera des oeuvres dont nous sommes aujourd'hui si fiers. Quelques vers de Lamartine et de Hugo, quelques romans de Balzac? Ce qui est certain, c'est qu'on ne pourra pas écrire l'histoire de notre époque sans lire Sainte-Beuve depuis le commencement jusqu'à la fin."

Il y a dans le style de Sainte-Beuve deux manières *).

Dans sa jeunesse, en étudiant le XVI^e siècle auquel il emprunta différents termes comme les autres romantiques, il fut amené à raffiner son expression au point qu'il s'exposa à une juste critique qui ne fut cependant

*) Il dit lui-même: „J'avais une manière; je m'étais fait à écrire dans un certain tour, à caresser et à raffiner ma pensée; je m'y complaisais. La Nécessité, cette grande muse, m'a forcé brusquement d'en changer: cette Nécessité qui, dans les grands moments, fait que le muet parle et que le bègue articule, m'a forcé, en un instant, d'en venir à une expression nette, claire, rapide, de parler à tout le monde et la langue de tout le monde: je l'en remercie". (Portraits littéraires).

ni aussi grossière ni aussi violente que celle que Balzac avait dû subir en son temps.

Toutefois ce raffinement exagéré du style prit fin quand Sainte-Beuve se fit journaliste. Littré dit très justement: „Après qu'il se fut engagé à livrer chaque semaine un feuilleton, Sainte-Beuve n'eut plus le temps de gâter ses articles.“ Il est difficile de caractériser son style aussi tranchant que souple. Ce style ne frappe point au premier abord, et un lecteur étranger qui ne sait pas très bien le français ne le découvrira pas. Les phrases se suivent régulièrement comme un bataillon de zouaves en marche. Jamais un passage pathétique, jamais une exclamation. C'est un fleuve qui roule ses eaux avec lenteur et majesté. Mais la noblesse de cette langue n'échappera pas au lecteur attentif. Le ton n'est jamais impérieux, mais calme et quelque peu sceptique. J'en veux donner quelques exemples au hasard. „Qu'est-ce donc qui domine chez lui, dit-il en parlant d'un écrivain? La base est-elle solide ou chancelante? Vous dites chancelante. Mais n'y a-t-il pas sous ce sol même une autre base plus chancelante encore?“ De combien de personnes ne peut-on pas en dire autant, mais aussi combien peu de psychologues savent poser la question avec une telle finesse et une telle netteté! Ce qu'on a appelé la bizarrerie de son style, ce n'est que le caractère frappant et surprenant de ses images, mais il faut ajouter que celles-ci sont toujours aussi justes que surprenantes. Il parle par exemple d'un grand prédicateur du XVI^e siècle, si rude dans son langage et d'une telle sévérité que ses contemporains l'appelaient „le buisson épineux“ Il rapporte de lui un trait de noble indignation et ajoute: On l'a appelé „le buisson épineux“ mais on peut ajouter aussi qu'il était parfois un buisson ardent.

Veut-on savoir comment ce style si souple peut se plier à la raillerie et à la satire? Sainte-Beuve parle un jour de la langue de Nisard, son ancien rival dans le domaine de la critique littéraire, et il glisse cette

remarque: „un académicien l'a trouvé puissant, plusieurs savants le trouvent gracieux.“ Il dit de Cousin que „c'est un lièvre au regard d'aigle.“ Pour avoir une idée de la manière dont il sait caractériser un personnage en quelques traits, il faut lire ce qu'il écrit de Musset: „Musset ne cherche point l'effet en accumulant les couleurs, mais en dorant la réalité comme des premiers rayons du soleil et en lui donnant une beauté divine qui la transfigure.“ Veut-on enfin avoir un exemple de ce style toujours calme dans l'indignation, qu'on lise le passage suivant qui peint en même temps très bien l'auteur. L'Académie, dans une de ses séances, avait refusé à un ouvrage philosophique le prix qui lui avait été décerné par la Commission, parce que l'idée fondamentale était contraire à la philosophie éclectique régnante. Sainte-Beuve écrit à ce sujet: „Oui, il existe réellement un petit nombre de philosophes modestes et silencieux qui ne sont occupés qu'à chercher consciencieusement la vérité, attentifs à respecter les lois du monde, à tendre l'oreille partout où l'âme et les pensées du monde se manifestent à eux; stoïciens au fond du coeur, qui ne visent qu'à faire le bien sans espoir d'une récompense future, contents de se sentir en accord avec eux-mêmes et les lois du monde. Convient-il, je le demande, de flétrir ces hommes d'un nom odieux, de les tenir à distance ou de les souffrir tout au plus comme des gens qu'on a convaincus d'erreur ou de quelque faute? Ne se sont-ils pas encore conquis une place parmi nous, n'ont-ils pas, ô nobles éclectiques, dont le monde connaît le parfait désintéressement et la grandeur d'âme devant Dieu, n'ont-ils pas droit, dis-je, en raison de la pureté de leur doctrine et de leur sincérité, d'être traités comme vous? C'est là un grand progrès à réaliser et bien digne de notre XIX^e^ siècle que je désirerais voir encore.“

Sainte-Beuve transforma complètement la critique. Il lui donna d'abord une base sûre, je veux dire une base historique et scientifique. L'ancienne critique soi-

disant philosophique jugeait les oeuvres littéraires comme si elles étaient tombées des nues, sans tenir aucun compte de ceux qui les ont produites, et les rangeait dans l'une ou l'autre division de l'art et de l'histoire. Sainte-Beuve remonta de l'oeuvre à sa source. Il sut découvrir l'homme sous la lettre morte. Il apprit à ses contemporains et à la postérité qu'il est impossible de comprendre une oeuvre si l'on ne se représente pas l'état d'âme d'où elle est sortie et si l'on ne fait pas revivre sous ses yeux l'homme qui l'a créée C'est à cette condition seulement que la critique sort de l'abstraction et devient vivante.

Le trait dominant du caractère de Sainte-Beuve, c'est la curiosité scientifique; c'est elle qui dirigea sa vie, bien avant même qu'il se fût affranchi entièrement dans la critique. On ne la remarqua guère tout d'abord chez lui, car il commença par louer ses contemporains Chateaubriand, Lamartine, Hugo, de Vigny et d'autres avec un enthousiasme qu'il fut bientôt obligé de modérer. De même que Gautier, il passa donc de l'admiration à la critique. Mais, chez lui, l'admiration elle-même procédait de son sens critique. Il était encore trop près des hommes qu'il jugeait, et sa curiosité voulait pourtant les connaître. Il pressentait, avant d'en avoir une idée claire, toute la distance qu'il y a des livres à la vie, et il ne se demandait pas ce qu'un écrivain voulait être, mais ce qu'il était réellement. Ainsi son esprit d'investigation et sa largeur de vue comme psychologue le poussèrent inconsciemment à tout voir par lui-même, jusqu'aux détails les plus cachés et les plus minutieux, parce qu'il croyait que ce désir de remonter à la source des idées était causé par l'enthousiasme qu'on éprouvait pour elles. Mais, dans ces conditions, un critique se trouve toujours dans un grand embarras: il ne connaît la vérité que des vivants et il ne doit la dire que des morts. Or, quand la mort d'un écrivain modifie entièrement le jugement d'un critique, il y a assurément pour nous quelque chose de choquant. C'est pourtant ce qui se produisit à la mort de Chateaubriand que Sainte-

Beuve avait autrefois encensé. On sent encore sous quelle pression il écrivit son premier article sur lui, comment la piété, la sympathie et des considérations de toutes sortes, la crainte d'exciter le courroux de certains beaux yeux, de blesser une dame aussi aimable que Madame Récamier, l'a empêché de toucher à son idole. Dans son ouvrage plus important (Chateaubriand et son groupe littéraire) et dans d'autres articles postérieurs, Sainte-Beuve, en revanche, prend plaisir à arracher les masques et il le fait avec une véritable passion. Cependant, après que son talent eut atteint toute sa maturité, il trouva le juste milieu qu'il devait observer et, dès lors, ne chercha plus à tout expliquer par des motifs nobles ou bas. Par suite de ses nombreuses relations, du continuel développement de son sens critique, de sa délicatesse toute française, de son tact aiguisé en tous sens par le raffinement de la vie parisienne, il finit par connaître à fond la nature humaine et par conséquent par se garder de l'admiration irréfléchie comme du dénigrement systématique. Dans ses meilleurs ouvrages on peut le comparer à Goethe pour l'universalité, et on est parfois tenté de lui donner le nom de „sage“ qui s'applique à si peu de critiques.

Sainte-Beuve se laisse très rarement influencer par les idées régnantes; il étudie les origines, l'état de santé, toutes les conditions au milieu desquelles un écrivain s'est développé, il recueille tous les aveux qui lui ont échappé en les confirmant par d'autres témoignages et le peint ainsi dans le négligé où il l'a surpris, aussi bien que dans ses moments nobles ou sublimes. Avec le don merveilleux qu'il possède de „trouver une aiguille dans une botte de foin“ il pénètre dans les replis les plus cachés du coeur. Il réussit de cette manière à esquisser un portrait fidèle ou plutôt une série de portraits fidèles qui semblent souvent dissemblables. Car, si grand que soit le talent de Sainte-Beuve, il n'a pourtant pas su triompher plus qu'un autre de la grosse difficulté qui tient à la nature même de la critique littéraire et qui vient de ce que l'on

subit toujours l'influence de sentiments personnels qui rendent impossible un jugement purement objectif, qu'on se développe constamment et que l'on modifie par conséquent son point de vue toutes les fois qu'on relit une oeuvre quelconque, comme doit le faire tout critique consciencieux. Il est encore bien plus difficile de juger tout à fait objectivement quand il ne s'agit plus d'une seule oeuvre, mais d'un écrivain qui a exercé son talent dans plusieurs domaines, quand il s'agit surtout de toute une école.

Un édifice que l'on a vu une seule fois se fixe aussitôt définitivement dans la mémoire; une maison au contraire que l'on a habitée, dont on connaît tous les coins et recoins et que l'on a vue sous différents aspects ne laisse pas ordinairement une image unique. Sainte-Beuve pare à cette difficulté en présentant au lecteur toujours d'autres portraits et d'autres jugements et en lui laissant le soin de conclure. Il prend avec raison comme devise cette réflexion de Sénac de Meilhan: „Nous sommes mobiles et nous jugeons des êtres mobiles". Il a compris mieux qu'aucun autre la dernière partie de cette devise. Il change de ton et même de méthode toutes les fois qu'il change de sujet, et son esprit souple est capable de suivre les moindres mouvements de l'âme.*) Sa manière est donc aussi variée que le sujet qu'il traite; il mêle constamment la biographie et la critique, introduit dans ses phrases

---

*) Les deux phrases suivantes de „Port-Royal" sont caractéristiques à ce point de vue; dans la première il renonce franchement à nous donner une impression d'unité dans son portrait de Saint-Cyran; dans la seconde on le voit soucieux de représenter tous les côtés de l'âme humaine: „C'est le M. de Saint-Cyran tout à fait définitif et mûr que j'envisage désormais, c'est de lui qu'est vrai ce qui va suivre; si quelque chose dans ce qui précède ne cadre plus, qu'on le rejette, comme en avançant il l'a rejeté lui-même."

— „Certes, on peut tailler dans M. de Saint Cyran un calviniste, mais c'est à condition d'en retrancher maiute partie vitale."

autant de parenthèses restrictives que possible, se plaît à employer des termes d'art qui évoquent toute une série de souvenirs et des expressions générales suggestives. Il se meut dans le domaine obscur de la biographie avec la sûreté d'un plongeur pour qui la végétation aquatique n'a plus de mystère; mais, pour diverses raisons, il n'exprime ce qu'il a vu que d'une manière vague et indéterminée. Quand il parle de vivants, il lui est interdit de toucher à leur vie privée; les morts eux-mêmes ont en général des descendants ou des parents que la vérité trop brutale peut blesser. Sainte-Beuve se contente donc souvent d'indiquer seulement qu'il sait bien des choses dont il lui est défendu de parler.

Avec les années sa phychologie devint plus audacieuse et plus physiologique*). Qu'on l'entende défendre lui-même sa méthode. Il écrit le 9 mai 1863 à un critique (Ernest Bersot) qui lui a reproché certains jugements négatifs: „L'art, et surtout l'art moral, est difficile à manier, et il ne vaut que ce que vaut l'artiste. Après cela, n'est-il pas nécessaire de rompre avec ce faux convenu, avec ce cant qui fait qu'on juge un écrivain, non seulement sur ses intentions mais sur ses prétentions? Il était temps que cela finît. Quoi! je ne verrai de M. de Fontanes que le grand maître poli, noble, élégant, fourré, religieux et non l'homme vif, impétueux, brusque et sensuel qu'il était? . . . Voilà trente-cinq ans et plus que je vis devant Villemain, si grand talent, si bel esprit, si déployé et pavoisé en sentiments généreux, libéraux, philanthropiques, chrétiens, civilisateurs etc. et l'âme la plus sordide, le plus méchant singe qui existe! Que faut-il faire en définitive? . . . Faut-il être dupe et duper les autres? Les gens de lettres, les historiens et les prêcheurs moralistes ne sont-ils donc que des comédiens qu'on n'a

*) Ce que j'ai voulu en critique, dit-il, ç'a été d'y introduire de la poésie à la fois et quelque physiologie". Il s'appelle lui-même un „naturaliste des esprits".

pas le droit de prendre en dehors du rôle qu'ils se sont arrangé et défini? Ou bien est-il permis, le sujet bien connu, de venir hardiment, bien que discrètement, glisser le scalpel et indiquer le défaut de la cuirasse? de montrer les points de suture entre le talent et l'âme, de louer l'un, mais de marquer aussi le défaut de l'autre qui se ressent jusque dans le talent même et dans l'effet qu'il produit à la longue? La littérature y perdra-t-elle? C'est possible: la science morale y gagnera."

Le premier point à noter est donc celui-ci: la critique, chez Sainte-Beuve, a une base solide et quitte le domaine de l'abstraction. Le second point est qu'elle ne se borne pas à analyser, mais qu'elle résume aussi autant qu'elle en est capable. Cette critique donne en quelque sorte aux oeuvres un organisme, elle n'en fait pas un amas de galets mais un édifice. Elle ne détruit pas la machine de l'âme, elle nous en montre le fonctionnement et la composition. Ainsi l'histoire littéraire qui jusque-là avait été subordonnée à l'histoire proprement dite en est devenue avec Sainte-Beuve une branche principale, la branche la plus vivante, la plus féconde et la plus intéressante. J'ai dit plus haut que la critique n'avait pas rendu Sainte-Beuve inaccessible à la poésie. Je puis maintenant ajouter et prouver que cette même critique, telle qu'il l'exerça vers la fin de sa vie, a un rapport très étroit avec la poésie moderne. Pendant que la critique en effet se faisait synthétique, la poésie s'engageait dans la même voie en raison de l'invasion continue de la science naturelle dans la psychologie. Au commencement du siècle, c'est l'imagination et le don d'invention qui avaient fait le poète et le romancier; ceux-ci se sentaient donc aussi bien à l'aise dans le monde surnaturel que dans le monde réel. Parmi la génération de 1830, des hommes comme Nodier et Dumas représentent, chacun à leur manière, cette théorie; mais, à mesure que le romantisme comprend et étudie davantage la réalité, l'imagination devient de moins en moins hardie. Elle cherche autant à comprendre qu'à

inventer et se rapproche en cela de la critique. Le roman devient psychologique. L'atmosphère intellectuelle d'une époque constitue le point de départ du romancier comme du critique. Pour le romancier il s'agit de peindre et d'expliquer les actes d'un homme, pour le critique il s'agit d'expliquer une oeuvre littéraire; mais l'action qui fait le sujet d'un roman et l'oeuvre que juge le critique nous apparaissent également comme le produit nécessaire d'un concours de circonstances. La différence essentielle entre le romancier et le critique est que le premier laisse agir ses personnages, peints pourtant en général d'après la réalité, comme le permettent les conditions dans lesquelles il les place, tandis qu'un critique s'en tient à des oeuvres achevées et que son imagination se borne à reconstruire l'état d'âme qui les a produites. Il conclut de l'oeuvre qu'il observe au caractère qui s'y révèle. La critique, c'est-à-dire le don de substituer la sympathie universelle à l'étroitesse originelle du Moi, est devenue une qualité principale chez tous les grands écrivains de notre siècle. M. Emile Montégut l'a comprise ainsi: „La critique, écrit-il, est la dixième Muse; elle fut l'amie secrète de Goethe et fit de lui vingt poètes différents. Quel est le fondement de la littérature allemande, sinon la critique? Que sont les poètes anglais de nos jours, sinon des critiques accessibles à la passion? Qu'était-ce que le noble Léopardi, sinon un critique flamboyant? De tous les poètes modernes, Byron et Lamartine seuls n'ont point été des critiques, et ils y ont perdu la variété".

Si l'on donne à la critique son sens exact qui est beaucoup plus large, si on l'interprète comme le don de juger tout ce qui est, la restriction de M. Montégut n'a plus de raison d'être, car, sous cette forme, elle a inspiré également les grands lyriques de notre époque, Hugo comme Byron, George Sand comme Lamartine. Du moment que la poésie lyrique romantique s'ouvre à la vie et aux idées de notre temps, la critique devient le principe qui l'anime. Elle a inspiré „Les Châtiments" de Hugo et le

„Don Juan“ de Byron. La critique montre à l'esprit humain la voie qu'elle lui prépare et qu'elle éclaire; elle perce et trace de nouveaux sentiers; elle transporte les montagnes, ces montagnes qu'on appelle les croyances à des autorités surannées, les préjugés, les traditions.

Chapitre XXXII.

# Le drame

## Vitet. — Dumas. — de Vigny. — Hugo.

Tandis que le romantisme triomphait avec tant d'éclat dans la poésie lyrique, dans le roman, dans la nouvelle et dans la critique, il ne put produire dans le drame que des oeuvres bien inférieures. Et comme l'ancienne esthétique regardait le genre dramatique comme le genre le plus élevé, ainsi — chose curieuse — qu'on le fait d'ailleurs encore aujourd'hui, cette lacune fut vivement ressentie. Le drame romantique ne put nulle part prendre pied. Ceux de Hugo n'eurent de la vogue que comme textes d'opéras romantiques; ceux de Mérimée ne furent jamais représentés, ceux de George Sand et de Balzac n'obtinrent que des succès d'estime, quelques petites comédies de Musset seulement furent plus tard jouées, pendant que Scribe régnait en maître, avec ses collaborateurs, sur tous les théâtres français et étrangers. Et cependant les romantiques déployèrent beaucoup de talent dans le domaine dramatique.

Le premier essai de ce genre ne manqua certes ni d'originalité ni de grandeur. Ce furent les scènes dramatiques que Vitet publia de 1826 à 1829 et qu'il rassembla plus tard sous le titre: „La Ligue“. Il avait voulu dramatiser l'histoire de France sans y rien ajouter,

laissant seulement à son imagination le soin d'animer les caractères. Il y a complètement réussi, et il a su faire revivre l'esprit du XVI^e siècle et donner à ses personnages le costume et les idées de cette époque.

Ludovic Vitet naquit à Paris en 1802, fut élève de l'Ecole Normale, afficha de bonne heure un libéralisme politique et fut l'un des membres de la société: „Aide-toi, le ciel t'aidera.“ Comme nous l'avons vu,*) il défendit le romantisme avec passion dans le journal „Le Globe“. Toutes ses oeuvres poétiques appartiennent à la première période de sa jeunesse, à l'exception des scènes dramatiques beaucoup plus faibles qu'il publia en 1849 sous le titre: „Les Etats d'Orléans“. Sa biographie est simple. Il fut l'ami inséparable du comte Duchâtel. Lorsque la révolution de juillet eut amené au pouvoir ses amis politiques et que le comte Duchâtel fut entré dans le ministère Guizot, il fut nommé Inspecteur des monuments historiques, emploi que Guizot créa spécialement pour lui. Dès cette époque, il passa entièrement à la politique, devint membre du parlement en 1834, conseiller municipal en 1836 et membre de l'Académie en 1846. Il s'était rallié, pendant ce temps, aux idées conservatrices et monarchiques. De 1851 à 1871, il se tint à l'écart des affaires publiques et ne reprit qu'après la guerre, sous Thiers, un poste éminent auquel la mort l'arracha en 1873. Vitet est un exemple frappant de la manière dont un puissant mouvement artistique peut inspirer des chefs-d'oeuvre à des esprits qui semblent naturellement réfractaires à l'art. Après 1830, il ne se fit plus connaître que par ses travaux sur l'histoire de l'art. Il écrivit une biographie du comte Duchâtel; quant à ses articles historiques et littéraires, ils sont aussi secs et aussi ennuyeux que ceux de Mérimée. C'est pourquoi on revient toujours aux oeuvres de sa jeunesse: „Les Barricades“, „Les Etats de Blois“, et „La Mort de Henri III“. Les personnages principaux, les rois Henri II et Henri III aussi bien que les ducs de Guise

*) cf. chap. V. p. 48.

pendant plusieurs générations, sont si vivants qu'on peut les comparer à ceux des „histoires“ de Shakespeare (Henri IV et Richard III exceptés). Les idées et les moeurs du temps sont retracées d'une main si vigoureuse qu'un contemporain n'aurait pu sans doute mieux faire. „Les Etats de Blois“ forment assurément un chef-d'oeuvre à part. Pour s'en faire une idée exacte, je recommande de lire les scènes qui précèdent la mort du duc de Guise. Il est peu de poètes qui aient osé ainsi briser avec la tradition dans un drame historique. Le drame de Vitet surpasse encore le superbe tableau de Delaroche qui nous montre Henri III entr'ouvrant la porte de la salle où vient de se commettre l'assassinat et contemplant le cadavre de son ennemi. Chez Vitet, le roi se lève à quatre heures du matin pour plonger dans l'eau bénite des poignards castillans qu'il distribue en tremblant à ses amis, sans même prononcer le nom du duc. La mère de celui-ci et son amante l'ont prié en vain, la veille, d'épargner sa vie et de ne pas se rendre au Conseil. Il s'y rend à son réveil, le lendemain matin, mais un sombre pressentiment l'oppresse, son nez se met à saigner, il a oublié son mouchoir et il envoie quelqu'un le chercher. Les gardes écossais, par inadvertance, barrent trop tôt le chemin au messager; mais ils comprennent leur erreur et le duc reçoit son mouchoir. Mais il est agité et, tout vaillant qu'il soit, il se sent mal à l'aise. Il n'a encore rien mangé, il se sentira mieux quand il aura pris quelque chose; il porte la main à la bonbonnière qui pend à sa ceinture, elle est vide; il envoie de nouveau chercher un peu de nourriture. C'est alors que Révol sort de la chambre du roi et lui dit: „Le roi désire vous parler, Monseigneur!“ Les conseillers se regardent en silence; le duc se lève, il veut mettre son manteau qui glisse sur ses épaules, et cherche inconsciemment à gagner encore un peu de temps, assez homme pour trembler sur le seuil de la mort, mais trop fier pour essayer de l'éviter. Il demande un autre mouchoir parce que le premier est

tout taché de sang; de nouveau, l'un des conjurés sort pendant que les autres sont comme sur des charbons ardents. Vitet peint à merveille l'impatience, le faux point d'honneur qui nous pousse parfois, pour échapper à une situation ridicule et pénible, à commettre les plus grosses sottises. Comme son serviteur tarde à revenir, le duc, à bout de patience, ouvre donc la porte en disant: „Je ne puis laisser le roi attendre plus longtemps.“ La porte se referme sur lui, et les officiers lui enfoncent leurs longs poignards dans le coeur.

L'auteur, on le voit, recherche tant les détails qu'il est impossible de représenter ses drames sur la scène, et qu'ils ne sont faits que pour la lecture. La raison en est que la passion poétique et la faculté créatrice manquaient à Vitet, malgré toute sa perspicacité. Il n'y a jamais dans ses drames de crise dont tout le reste serait une préparation ou une conséquence. Une certaine timidité, peu favorable à l'art, l'empêchait de rien changer au sujet et de laisser paraître sa personnalité. Il n'était point capable d'imprimer à son oeuvre le cachet de son originalité. Il abandonna si vite la carrière dramatique, parce que son imagination, si puissante qu'elle fût, ne pouvait se mouvoir librement, quand il observait, ou qu'il écrivait; la poussière des livres arrêtait son vol.

Il serait extrêmement injuste d'appliquer ce jugement à un écrivain romantique qui, sur les traces de Vitet, essaya de dramatiser l'histoire et qui, un an déjà avant Hugo, en janvier 1829, se fit connaître par son drame historique „Henri III et sa cour“. Je veux parler d'Alexandre Dumas, né en 1803, talent d'une fécondité inépuisable, véritable hercule de la littérature comme son père avait été un hercule dans le métier des armes. Pendant quarante ans, Dumas a écrit sans s'arrêter, mais il ne conviendrait point de se moquer de cette imagination extraordinaire toujours en travail. On sent circuler dans les oeuvres de Dumas le sang français mêlé au sang africain; toutes ont quelque chose de l'insouciance du créole et de l'ardeur

sensuelle du nègre. Dumas, avec l'aide de nombreux collaborateurs qui étaient bien loin de l'égaler, a rempli de ses travaux tous les théâtres, toutes les librairies et toutes les colonnes des journaux. Les imprimeurs pouvaient à peine le suivre. Il est regrettable que sa légèreté arrêta son développement et que, sa première jeunesse passée, il cessa d'être artiste. Après s'être laissé entraîner par le courant de l'époque, et avoir commencé par le romantisme, il finit par l'industrialisme littéraire.

Dans „Henri III et sa cour", Dumas fit ce que Vitet n'avait pas su faire avec le même sujet: un drame vivant et susceptible d'être joué. Mais, il y brava de la manière la plus superficielle les traditions classiques. Il osa représenter fidèlement la cour de Henri III, avec tout son appareil extérieur: sur la même scène où le héros et son confident s'étaient entretenus ensemble, la main sur le pommeau de leur épée, des favoris venaient jouer au bilboquet, tout récemment inventé, et s'amusaient, dans les entr'actes à tirer avec des sarbacanes. Tous ces personnages d'ailleurs sentaient et parlaient comme des jeunes hommes de 1828.

Les autres drames historiques de Dumas, qui appartiennent à cette époque, révèlent une psychologie tout aussi superficielle (Napoléon Bonaparte, Charles VII chez ses grands vassaux, etc.). Plus tard seulement quand il trouva un siècle dont il comprit l'esprit, Dumas réussit à brosser des tableaux admirables, comme dans le drame aussi captivant qu'émouvant „Un mariage sous Louis XV." et dans „Gabrielle de Belle-Isle". Ce dernier drame, avec sa peinture discrète et légèrement idéaliste des moeurs de la Régence, a une véritable valeur poétique.

En écrivant „Antony" en 1831, Dumas donna à la jeune génération romantique l'un des types dont elle prit le nom. Malgré tous ses défauts, cette pièce se distingue de la plupart des autres drames de Dumas par un sang plus chaud et plus bouillant et un accent plus marqué d'humanité, et si, quelque naïve qu'elle fût, elle eut un

succès relativement considérable, c'est que l'auteur s'y mettait lui-même sur la scène avec ses passions fougueuses, son enthousiasme juvénil et son caractère chevaleresque.

Antony est un héros de 1830 aux larges épaules et à la crinière de lion comme ceux de Hugo, à la fois enthousiaste et pessimiste, capable de vivre sans manger ni dormir, et toujours prêt au suicide et au meurtre. Mais le succès de la pièce tint à ce que Dumas — tout au contraire de Hugo — y représentait l'année 1830 et que son héros portait le même frac que les spectateurs. Le romantisme s'était volontairement limité au moyen-âge, ici il se présentait sous un costume moderne.

Dumas défend sa théorie sur ce point dans le drame lui-même. Il y a au quatrième acte une discussion littéraire où un poète, partisan du romantisme, explique pourquoi celui-ci s'est réfugié dans le moyen-âge: „Je disais donc que la comédie de moeurs devenait de cette manière, sinon impossible, du moins très difficile à exécuter. Reste le drame de passion, et ici une autre difficulté se présente. L'histoire nous lègue des faits, ils nous appartiennent par droit d'héritage, ils sont incontestables, ils sont au poète: il exhume les hommes d'autrefois, les revêt de leurs costumes, les agite de leurs passions, qu'il augmente ou diminue selon le point où il veut porter le dramatique. Mais, que nous essayions, nous, au milieu de notre société moderne, sous notre frac gauche et écourté, de montrer à nu le coeur de l'homme, on ne le reconnaîtra pas . . . La ressemblance entre le héros et le parterre sera trop grande, l'analogie trop intime; le spectateur qui suivra chez l'acteur le développement de la passion voudra l'arrêter là où elle se serait arrêtée chez lui; si elle dépasse sa faculté de sentir ou d'exprimer à lui, il ne la comprendra plus, il dira: „C'est faux; moi, je n'éprouve pas ainsi; quand la femme que j'aime me trompe, je souffre sans doute . . . oui . . . quelque temps . . . mais je ne la poignarde ni ne meurs, et la preuve, c'est que me voilà“. Puis les cris à l'exagération, au mélodrame, couvrant les applaudisse-

ments de ces quelques hommes qui, plus heureusement ou plus malheureusement organisés que les autres, sentent que les passions sont les mêmes au XV^e qu'au XIX^e siècle, et que le coeur bat d'un sang aussi chaud sous un frac de drap que sous un corselet d'acier . . .“ On peut se figurer les acclamations qui accueillirent ces paroles. Tous voulaient être parmi les hommes dont parlait Dumas. La passion était à l'ordre du jour et on l'applaudissait chaleureusement.

„Antony“ constitue aussi en réalité un concert de passions fougueuses sans exemple dans la littérature. — Le héros revient à Paris après un voyage de plusieurs années et trouve sa fiancée mariée. Il l'arrache d'une voiture dont les chevaux ont pris le mors aux dents, mais le timon le frappe en pleine poitrine, et on l'emporte blessé chez celle qu'il vient de sauver. Antony est un enfant naturel abandonné par ses parents; c'est pourquoi, aujourd'hui qu'il aime, il se révolte contre les lois de la société. Il s'écrie désespéré: „Les autres hommes, du moins, lorsqu'un événement brise leurs espérances, ils ont un frère, un père, une mère! . . . des bras qui s'ouvrent pour qu'ils viennent y gémir. Moi! moi! je n'ai pas même la pierre d'un tombeau où je puisse lire un nom et pleurer.

Les autres hommes ont une patrie; moi seul, je n'en ai pas! . . . car, qu'est-ce que la patrie? Le lieu où l'on est né, la famille qu'on y laisse, les amis qu'on y regrette . . . Moi, je ne sais pas même où j'ai ouvert les yeux . . . Je n'ai point de famille, je n'ai point de patrie, tout pour moi était dans un nom; ce nom c'était le vôtre, et vous me défendez de le prononcer.“

Sur ce, Adéle lui dit: „Antony, le monde a ses lois, la société ses exigences; qu'elles soient des devoirs ou des préjugés, les hommes les ont faites telles, et, eussé-je le désir de m'y soustraire, il faudrait encore que je les acceptasse.“

Il répond: „Et pourquoi les accepterais-je, moi? . . . Pas un de ceux qui les ont faites ne peut se vanter de

m'avoir épargné une peine ou rendu un service; non, grâce au ciel, je n'ai reçu d'eux qu'injustice, et ne leur dois que haine . . . Je me détesterais du jour où un homme me forcerait à l'aimer . . . Ceux à qui j'ai confié mon secret ont renversé sur mon front la faute de ma mère . . . Pauvre mère! . . ." Adèle, avant son mariage, aimait donc Antony, aujourd'hui elle évite sa rencontre. Celui-ci, égaré par la passion, l'attend dans une chambre d'auberge où elle descend en allant rejoindre son mari à Strasbourg, et lui fait violence. Malgré cette action indigne, Adèle continue à l'aimer, et nous retrouvons le couple à Paris. Leur aventure s'est ébruitée, et Adèle est exposée au mépris des femmes hypocrites qui savent mieux cacher leurs passions secrètes sous une apparence de vertu austère; des femmes comme la vicomtesse de Lacy répondent à ces attaques en faisant le procès de la société et de son hypocrisie. Mais le drame touche à sa fin: le mari, le colonel d'Hervey, est de retour. Antony propose à Adèle de l'enlever, quand déjà on entend dans l'escalier les pas du colonel. Antony tire alors son poignard, frappe la jeune femme pour la sauver du déshonneur et crie au colonel, au moment où il enfonce la porte: „Elle me résistait, je l'ai assassinée."

Aujourd'hui la pièce paraît absurde à la lecture. Si elle était nouvelle, on sourirait là où l'on devrait pleurer. On se demande comment elle a pu enthousiasmer jusqu'au délire un public choisi de 1831 qui applaudit, pleura et sanglota à l'envi. Il est vrai qu'elle fut jouée par des acteurs de talent comme Bocage et Marie Dorval. Dumas lui-même raconte que la jeunesse, transportée d'admiration, mit en lambeaux son beau frac vert pour en faire des reliques. A supposer qu'il y ait là quelque exagération, il n'en est pas moins vrai que l'enthousiasme ne connut pas de bornes. La raison en est qu'on ne rit jamais d'une oeuvre dans laquelle on retrouve ses propres sentiments. Antony, ce n'était pas seulement la victime d'une passion brutale et d'un amour profond qui est

poussée à commettre un meurtre plutôt que d'exposer son amante au déshonneur, c'était encore le jeune héros qui est appelé mystérieusement, à la façon des héros de Byron, à lutter contre les injustices du sort et qui se montre plus grand que le sort. Cependant quelques-uns parmi les contemporains jugeaient déjà plus sainement. Bocage qui jouait le rôle d'Antony trouvait l'exclamation finale si puérile qu'il n'aurait pas mieux demandé que de la retrancher. Un soir, il l'omit tout simplement et fit tomber le rideau avant la fin. Mais aussitôt les spectateurs se mirent à crier comme des possédés et à réclamer la dernière phrase. Bocage avait quitté la scène, et Madame Dorval, qui était toujours étendue morte, eut la présence d'esprit de faire relever le rideau et de dire en souriant: „Je lui résistais, il m'a assassinée.“ *) au lieu de la phrase que l'on connaît. Une seule mais violente protestation se fit entendre dans le groupe romantique.

Si l'on veut relire dans „L'histoire de la littérature dramatique“ de Jules Janin la critique magistrale que celui-ci a faite d'„Antony“, (la meilleure sûrement de toutes celles que Janin a écrites) on verra comme les éclats de rire couvrirent les extravagances romantiques.

Tandis qu'Antony était la passion romantique à son paroxysme, „Chatterton“, le seul drame heureux de de Vigny, en était l'élégie. Ces deux drames favoris de la génération de 1830 sont opposés l'un à l'autre, comme le culte du génie est opposé au culte de la passion, comme la compassion pour la souffrance est opposée à l'admiration de l'action ou mieux encore comme l'élément germanique du romantisme est opposé à l'élément latin.

Alfred de Vigny, né en 1799, n'avait point eu de succès avec son magnifique drame historique „La Maréchale d'Ancre“, joué en 1834, pour la raison, sans doute, qu'il

---

*) Cette anecdote m'a été racontée par un témoin oculaire, Philarète Chasles.

présentait à peu près les mêmes types auxquels les autres drames historiques et romantiques avaient déjà habitué le public. L'amant Borgia, par exemple, ressemble beaucoup à ceux de Hugo, et même à ceux de Dumas qui est d'ailleurs si différent de Hugo. On sent ici nettement avec quelle puissance l'école romantique imprime son cachet sur les talents les plus dissemblables.*)

„Chatterton", représenté en 1835, est tout autrement caractéristique pour de Vigny. Celui-ci y reprend le même sujet qu'il avait déjà traité de trois manières différentes, deux années plus tôt, dans son recueil de Nouvelles „Stello", je veux dire l'isolement et les malheurs qui accablent le poète dans la société moderne. De Vigny part de cette conception romantique que le poète est un être supérieur, l'être le plus noble et le plus grand ici-bas, conception que partageaient également les romantiques allemands, et il éprouve une profonde pitié pour lui, en voyant le sort qui lui est fait, surtout quand il est jeune, au moment où il a besoin d'une assistance qu'il trouve si rarement. Mais, en demandant continuellement que la société assure l'existence du poète, de Vigny — c'est là ce qui l'honore — ne plaide pas sa propre cause, car lui-même était issu d'une ancienne famille aristocratique et avait toujours vécu indépendant. Il considère le poète comme un malade qui est entièrement soumis à son imagination, qui est, par conséquent, incapable de rien faire qui n'appartienne à sa mission divine et surtout de

---

*) Il faut lire dans la liste des personnages de „Chatterton" les indications suivantes, sur Borgias, destinées à faciliter à l'acteur son rôle. On trouve là réunies toutes les définitions du romantisme qui peuvent s'appliquer aussi en général aux jeunes héros de Hugo et même à Antony: Montagnard brusque et bon. Vindicatif et animé par la vendetta comme par une seconde âme; conduit par elle comme par la destinée. Caractère vigoureux, triste et profondément sensible. Haïssant et aimant avec violence. Sauvage par nature, et civilisé comme malgré lui par la cour et la politesse de son temps.

gagner son pain*). S'il écrit pour vivre, il étouffe en lui son génie, il développe sa raison aux dépens de son imagination et l'étincelle céleste s'éteint dans son coeur. Il ne faut donc pas avilir par un travail terrestre le messager de Dieu. Sa tête est un volcan qui peut sans cesse vomir une „lave harmonieuse**), si on lui laisse tous les loisirs nécessaires.

Il y a là, aux yeux d'un lecteur moderne, une part de vérité, mais une part beaucoup plus grande encore d'exagération. Le drame qui est bâti sur cette idée et qui fit couler des torrents de larmes, vise tellement à la pitié qu'il manque son effet tragique, et il prend partie pour son héros avec un tel excès de lyrisme que son équilibre intime et nécessaire s'en trouve détruit. Chatterton et la jeune quakeresse qu'il admire ont, dans le drame, accaparé toute la noblesse d'esprit et toute la grandeur d'âme de l'humanité; autour d'eux c'est la prose, la dureté de coeur, la grossièreté, la sottise. „Chatterton", c'est le drame du génie idéaliste opprimé par son entourage matérialiste. La conception de la vie exprimée là se rapproche de celle que nous trouvons en Allemagne chez Novalis, en Danemark chez Andersen et chez Ingemann; pour les poètes de ce genre, c'est en vain que Goethe a écrit son „Torquato Tasso".

Aujourd'hui nous avons fini par nous lasser de ces drames d'artistes dont le „Corrège" d'Oehlenschläger ouvre la série et qui sont représentés en Allemagne par le drame d'Holtei „Lorbeerbaum und Bettelstab". Chatterton ne nous émeut plus quand, pour la belle raison qu'il est créé pour lire dans les étoiles la voie que Dieu nous trace, il aime mieux porter à ses lèvres la coupe d'opium que d'accepter une situation prosaïque qui lui rapporterait cent livres par

---

*) Sainte-Beuve ne voit dans „Chatterton que l'analyse d'une „maladie littéraire".

**) Voir l'introduction typique de „Chatterton" Dernière nuit de travail du 29 au 30 Juin 1834.

an. Ici également ce qui, il y a cinquante ans, remuait tous les coeurs, ne nous fait plus aujourd'hui que sourire et hausser les épaules.

Le romantisme était donc, dans son essence, trop lyrique pour pouvoir produire des oeuvres dramatiques d'une valeur durable. C'est ce que l'on voit très clairement si l'on jette un regard sur les drames de Hugo qu'on peut comparer, sous beaucoup de rapports, avec ceux d'Oehlenschläger: Hugo, comme Oehlenschläger, se contente d'esquisser ses personnages, et il remplace ce qui leur manque de réalité vivante par un puissant lyrisme et un pathos plein d'exaltation. Il est évident toutefois que les personnages de Hugo sont plus près de la réalité que ceux d'Oehlenschläger parce qu'en France on avait vu se réaliser quelque chose d'analogue à ce que Hugo représentait dans ses drames. Hernani ne rappelle-t-il pas les généraux vendéens luttant contre les armées de la République? Gilbert qui s'offre à mourir sur l'échafaud pour venger son amante ne fait rien de plus que beaucoup des nobles victimes de la Terreur, et si Ruy Blas, de serviteur qu'il était, devient ministre d'Etat, Rousseau ne s'était-il pas élevé de la même situation modeste au rang d'écrivain universellement célèbre? Néanmoins, Hugo avec son goût pour l'horrible et l'extraordinaire a bien soin d'éviter tout ce qui pourrait rappeler la réalité avec laquelle nous sommes familiarisés et de nous présenter, à la place, des anomalies qu'il croyait grandes et qui ne sont pour nous que monstrueuses. Il avait un si grand penchant à l'exagération lyrique que ce qui lui paraissait grand nous apparaît à nous démesuré.

Sa conception de l'humanité est aussi dans ses drames absolument lyrique; elle se rapproche beaucoup de la psychologie de Lamartine, son rival, qui était d'ailleurs si différent de lui. Mais, Lamartine, avec son sens inné de l'harmonie, aime à peindre des caractères purs et aimables qui se laissent subitement tenter, succombent un instant à la tentation et expient cette chute momentanée

par une longue vie de repentir et de pénitence (voir Jocelyn et Cédar dans „La Chute d'un Ange"). Hugo, au contraire, peint de préférence dans ses drames une âme dégradée par une vile passion, mais capable à l'occasion de revenir au bien et de faire oublier son passé criminel auquel elle a renoncé. Cette âme aspire à la beauté idéale dont elle comprend tout le charme, mais se sent elle-même indigne des nobles sentiments qui s'agitent en elle; elle n'est point capable de s'élever jusqu'à ces hauteurs inconnues, et elle retombe dans son premier état d'avilissement.

Quelques exemples éclaireront et confirmeront ce que je viens de dire: Triboulet, dans „Le Roi s'amuse" est un instrument du vice sans scrupule et, pour cela, l'objet du mépris et de la raillerie, mais il aime sa fille avec la plus grande tendresse. Aussitôt qu'elle lui est arrachée, les sentiments de haine et de vengeance l'emportent dans son coeur. — Marion Delorme s'est prostituée cent fois, mais elle finit par aimer un jeune homme valeureux, et son amour la purifie et la régénère entièrement. Cependant, après que Didier a été condamné à mort, elle redevient Marion, sous le règne de la Terreur. Elle se donne au juge pour sauver son amant, sans comprendre que celui-ci préfère mourir que d'être sauvé de la sorte. — Lucrèce Borgia est née et a grandi dans le crime; mais cette criminelle et cette prostituée a un fils qu'elle aime, et pour obtenir un regard de lui, elle est prête à devenir vertueuse. Malheureusement on l'offense mortellement, et, dans sa colère, elle recourt à son ancien expédient: elle invite ses amis, leur présente du poison et tue ainsi également, malgré elle, son propre fils. — Ruy Blas a été contraint par la pauvreté de se mettre au service d'un noble. L'amour d'une reine le fait ministre, il se montre à la hauteur de sa situation, opère de grandes et utiles réformes et est sur le point de devenir le sauveur de sa patrie. Mais son passé se lève contre lui, et, en voyant ses espérances anéanties, il se venge indignement.

Il refuse de se battre avec son maître, lui enlève son épée et l'en perce après l'avoir ainsi désarmé.*)

Ainsi se retrouve au fond de tous les drames de Hugo la même conception tragique: la source du pathos lyrique y jaillit aussitôt que l'humanité avilie s'élève de la fange où elle est tombée; l'âme impure et criminelle y entonne partout l'hymne de sa purification.

Hugo a, dans l'une de ses poésies les plus célèbres des „Chants du Crépuscule XXXII" introduit une comparaison symbolique à laquelle ses drames font involontairement songer.

Là-haut, dans les airs, la cloche aux sons pieux se balance, attendant la prière prochaine.

„Sur cette cloche, auguste et sévère surface,
Hélas! chaque passant avait laissé sa trace.
Partout des mots impurs creusés dans le métal
Rompaient l'inscription du baptême natal.
On distinguait encore, au sommet ciselée,
Une couronne à coups de couteau mutilée.
Chacun, sur cet airain par Dieu même animé,
Avait fait son sillon où rien n'avait germé!
— — — — — — — — — — — — — —
Tout était profané dans la cloche bénie.
La rouille s'y mêlait, autre amère ironie!
Sur le nom du Seigneur l'un avait mis son nom!
— — — — — — — — — — — — — —
Oh! dans mes premiers temps de jeunesse et d'aurore,
Lorsque ma conscience était joyeuse encore,
Sur son vierge métal mon âme avait aussi
Son auguste origine écrite comme ici,
Et sans doute à côté quelque inscription sainte,
Et, n'est-ce pas, ma mère? une couronne empreinte!
Mais des passants aussi, d'impérieux passants
Qui vont toujours au coeur par le chemin des sens.
Qui, lorsque le hasard jusqu'à nous les apporte,

*) Voir Madame de Girardin: Lettres parisiennes II. 31.

Montent notre escalier et poussent notre porte,
Qui viennent bien souvent trouver l'homme au saint lieu
Et qui le font tinter pour d'autres que pour Dieu,
Les passions, hélas! tourbe un jour accourue,
Pour visiter mon âme ont monté de la rue,
Et de quelque couteau se faisant un burin,
Sans respect pour le verbe écrit sur son airain,
Toutes, mêlant ensemble injure, erreur, blasphème,
L'ont rayée en tous sens comme ton bronze même,
Où le nom du Seigneur, ce nom grand et sacré,
N'est pas plus illisible et plus défiguré!

Mais qu'importe à la cloche et qu'importe à mon âme!
Qu'à son heure, à son jour, l'esprit saint les réclame,
Les touche l'une et l'autre et leur dise: chantez!
Soudain, par toute voie et de tous les côtés,
De leur sein ébranlé, rempli d'ombres obscures,
A travers leur surface, à travers leurs souillures,
Et la cendre et la rouille, amas injurieux,
Quelque chose de grand s'épandra dans les cieux!"

Bien que dans ces vers le poète n'ait voulu peindre que son état d'âme, il a en même temps trouvé une très juste expression symbolique pour caractériser la poésie lyrique qui jaillit des âmes malheureuses et coupables, les seules qui donnent de l'intérêt à ses drames.

Mais le lyrisme le plus puissant et le plus pathétique ne suffit point pour créer un drame. Il y faut encore de la raison et de l'équilibre dans les sentiments, ou tout au moins de l'esprit et du goût pour lui servir de base solide.

C'est précisément ce qui manquait à Hugo et voilà pourquoi il réussit de moins en moins dans le drame. Il ne sut point échapper au sort de tant d'autres artistes: ce qui, au début, était chez lui style devint peu à peu manière. Il fut sur le point de s'imiter lui-même et de devenir son propre et meilleur disciple, et il finit par

donner au théâtre une parodie de lui-même — la seule parodie efficace et dangereuse qu'il y ait.

Il n'avait jamais eu le sens du comique et il avait toujours été porté à confondre le monstrueux avec le sublime. Ce penchant se manifeste tout particulièrement dans les „Burgraves". La seule lecture de la liste des personnages provoque le sourire: Job, burgrave d'Heppenhef, 100 ans; Magnus, fils de Job, 80 ans; Hatto, fils de Magnus, 60 ans; Gorlois, fils d'Hatto, 30 ans.

Je me rappelle avoir vu à Paris une caricature représentant tous les Burgraves alignés par rang de taille et avec une barbe en proportion, depuis le premier ancêtre jusqu'au dernier descendant.

Job, le vieillard centenaire, est le plus alerte et le plus actif de tous; il est le représentant du bon vieux temps et il appelle son fils âgé de quatre-vingts ans un „jeune homme", sans que Hugo songe à sourire. Tous ces vieillards s'entretiennent avec un vieux mendiant de quatre-vingt-douze ans qui n'est autre que Barberousse, lequel (à peu près comme Olaf Trygvasön dans les „Vaeringer" d'Oehlenschläger) a vécu caché durant vingt ans et veut aujourd'hui se venger sur le plus âgé des Burgraves qui a jadis attenté à sa vie. Tout le drame est rempli d'invraisemblances romantiques. Job, par exemple, marque d'un trèfle rougi au feu son puissant adversaire, Barberousse, qu'il distingue à peine dans les ténèbres, afin de pouvoir le reconnaître un jour à ce signe.

Cette création monstrueuse d'une imagination déréglée échoua sur la scène en 1843. A la première représentation on commença à siffler au milieu de la pièce. L'un des fidèles de Hugo courut l'avertir de ce qui se passait. Hugo, qui, comme Napoléon, mettait ordinairement toute sa confiance en sa garde, répondit: „Procurez-moi des jeunes gens". — Hélas! il n'y a plus de jeunesse, reprit le messager en baissant les yeux et d'un air découragé. La génération à laquelle les romantiques s'étaient adressés treize ans auparavant, avait déjà vieilli et, ce qui est pis,

était fatiguée parce qu'on avait souvent trop exigé d'elle. Une réaction était devenue inévitable, et, dans la même année que Hugo faisait jouer „Les Burgraves“, elle se produisit avec un jeune poète qui venait de trouver sa muse.

Un jeune homme jusqu'ici inconnu et foncièrement honnête, possédant, à défaut d'une puissante imagination, un goût exquis uni à une gravité austère et à une grande noblesse d'âme, débarquait en effet un jour de la province à Paris avec un drame dans la poche. Il s'appelait Ponsard, et sa pièce „Lucrèce“. C'était une tragédie dont l'antique légende de la chasteté et de la mort de Lucrèce formait le sujet. Le style était sobre et sévère, et rappelait celui de Racine. On commençait à se lasser du style emphatique et déclamatoire des romantiques. Plus d'un brave bourgeois avait déjà depuis longtemps souri en hochant la tête quand il lisait dans Hugo des phrases comme celles-ci: „les sons ruisselaient de l'orgue comme l'eau d'une éponge“ ou bien „la nappe était le linceul du pâle chagrin“. Mais personne jusqu'ici n'avait pu prétendre se mesurer avec Hugo. Aujourd'hui Ponsard l'osait. Au premier regard, sa pièce paraissait être écrite dans le style de la vieille tragédie classique. On ne fit pas attention que le sujet, quoique antique, était traité d'une façon moderne, que le nouveau-venu avait beaucoup appris des romantiques, de Hugo tout particulièrement, dont il imitait le chaud coloris, et qu'enfin, en réalité, il était moins original qu'on le croyait.

On ne vit qu'une chose, c'est que le drame était sain et simple. On vit dans Lucrèce non plus le monstre affreux de cruauté et de sensualité que nous avait présenté Hugo, mais l'héroïne de la Rome antique, le symbole de la chasteté et de la pureté féminine. C'était la poésie du mariage, de la famille, du foyer, opposée à „Antony“ et à ses congénères, ces drames de l'adultère, de l'abandon et du crime.

Tous les catholiques et tous les classiques de France, tous ceux qui, dans le monde protestant de la Suisse,

étaient capables de manier la plume, entonnèrent un concert d'éloges. Hugo avait enfin trouvé son maître et Racine son égal. Vinet lui-même, fit entendre sa voix au milieu du concert général. Le style de Ponsard le transportait, et il écrivait: „Ce poète tisse l'or comme sa Lucrèce tisse la laine.“ „Les Burgraves échouèrent au théâtre le 7 mars 1843; le 23 avril de la même année, „Lucrèce“ obtint dès la première représentation un succès foudroyant. La défaite du drame romantique fut suivie du triomphe passager de „l'école du bon sens.“ Ponsard, s'il voulait en croire ses critiques Janin et les autres, — à l'exception toutefois de Gautier et de Dondey — devait s'imaginer qu'il venait de conquérir une gloire immortelle.

La réaction classique venait de trouver son actrice en même temps que son poète. En 1838, une jeune juive de dix-huit ans, sans instruction, qui jusqu'ici avait chanté dans les rues et dans les cafés en s'accompagnant de la harpe, faisait son apparition au Théâtre-Français et ne tardait pas à y devenir célèbre. Rachel, le plus grand génie féminin que la France ait produit, monta donc sur la scène, mais avec une aversion marquée pour les rôles romantiques. Elle interpréta, par contre, les drames classiques avec une telle gravité et une telle passion que — chose incroyable alors — elle leur rendit tout leur charme d'antan. En vain Gautier se tordait les mains d'indignation. Iphigénie, Mérope, Chimène, Phèdre reparurent sur la scène, interprétées avec tant de noblesse et de vérité que le public mobile n'éprouva plus qu'une espèce de rage furieuse contre ceux qui avaient osé porter une main sacrilège sur son trésor national et sacré. Un peuple est toujours flatté de reconnaître que ce n'est pas à tort qu'il a honoré ses grands hommes.

Tout d'abord, Rachel avait refusé de jouer le rôle de Lucrèce qui pourtant avait été composé pour elle. Mais elle l'accepta, quand la pièce eut réussi à l'Odéon. Un témoin oculaire m'a dépeint l'impression des spectateurs

à sa première apparition: „On attendait anxieusement le lever du rideau; il se leva enfin, et nous vîmes Rachel, dans le rôle de Lucrèce, à sa quenouille au milieu de ses esclaves. Les bruits et les conversations s'arrêtèrent à son entrée et, quand elle redressa la tête pour dire: „Lève-toi Laodice“, le silence fut si profond qu'on entendait du dehors les marchandes annoncer leurs oranges.

Dans l'admiration enthousiaste qu'on éprouvait pour Rachel, on ne vit point qu'un talent isolé qui pouvait ranimer un moment les grandes oeuvres du passé ne suffisait pas cependant pour faire revivre la formule classique; on ne vit pas davantage combien le triomphe de Ponsard serait passager. „L'école du bon sens,“ comme son nom seul l'indique, ne réussit point à créer une seule oeuvre poétique puissante. Ponsard lui-même était un talent de second ordre; son successeur plus hardi, Emile Augier, qui lui dédia ses drames, écrits à peu près dans le même esprit, renonça plus tard à ce style sobre et sévère.*)

„L'école du bon sens“ dont les aspirations étaient sincères n'a certes pas mérité les attaques et les dédains de jeunes romantiques tels que Vacquerie et Théodore de Banville; cependant elle n'a sa place dans l'histoire de la littérature que parce qu'elle marque la fin du drame romantique.

---

*) „Gabrielle“ d'Augier est assurément le chef-d'oeuvre de „l'école du bon sens“ D'autres drames d'Augier comme „La Jeunesse“ et „La Pierre de touche“ ont été inspirés par „L'Honneur et l'Argent“ de Ponsard.

Chapitre XXXIII.

## Le mouvement social et politique dans la littérature. Saint-Simon et sa doctrine.

Une grande école littéraire, comme fut l'école romantique en France, se fonde à peu près comme une grande ville, avec cette différence que, dans la littérature, on bâtit sur un sol protégé seulement contre l'oubli par de faibles digues. Bientôt l'eau que l'on n'avait pas remarquée tout d'abord sous les fondations apparaît à la surface et monte toujours plus haut; elle finit par couvrir les habitations, et seuls les édifices les plus élevés échappent à l'inondation et émergent encore du fleuve de l'oubli.

Ce qui élève si haut au-dessus des vagues mugissantes les monuments les plus importants d'une littérature, c'est à la fois la profondeur des pensées qu'ils renferment et l'harmonie parfaite de la forme artistique avec le sujet; mais il faut aussi, avant tout, que l'auteur soit pénétré de l'esprit de son temps. Car, c'est à cette condition seulement qu'il anime son oeuvre et lui assure une longue durée.

On peut distinguer trois courants principaux dans le romantisme français: le courant du Vrai: on essaie de peindre le passé ou le présent conformément à la vérité historique; — le courant du Beau: on recherche une forme parfaite, c'est-à-dire un style pittoresque et plastique ou bien une harmonie poétique sévère, ou bien encore une prose à laquelle sa simplicité et sa sobriété assurent l'immortalité; — le courant du Bien: on s'enthousiasme pour de grandes pensées religieuses, sociales et politiques, et l'art poursuit un but moral.

Ces trois grands courants caractérisent l'école romantique comme les trois dimensions déterminent l'espace, et chacun, successivement, a produit des oeuvres de haute valeur qui resteront dans le domaine de la littérature.

Tous les trois cependant n'évoquent pas au même degré le souvenir des hommes de l'école romantique. Il est, en effet, dans tous les arts, des oeuvres qui survivent à leur auteur et qui, si parfaites qu'elles soient elles-mêmes, n'éveillent point la sympathie pour lui. Il est, au contraire, des écrivains qui continuent à vivre dans la postérité, même quand la plupart de leurs oeuvres sont oubliées.

L'école romantique a eu, elle aussi, de ces hommes et de ces oeuvres; elle a eu des écrivains comme Balzac, Mérimée et Gautier qui, soit par tempérament, soit par affectation, sont restés en dehors du mouvement social et politique de leur temps; elle a eu d'un autre côté des poètes que les tentatives faites pour transformer l'ordre social ont profondément remués. C'est que la poésie se présente en effet sous deux formes principales: ou bien elle est une peinture psychologique, la description d'un état d'âme, — et sous cette forme elle se rapproche de la science — ou bien elle est une prédication éloquente — et, par là, elle se rapproche de la religion. Or, parmi les romantiques de 1850, il s'en trouvait quelques-uns qui concevaient la poésie sous cette dernière forme. On a été injuste envers eux en les accusant d'avoir écrit des oeuvres de tendance, car ce que l'on condamne chez eux comme tendance, ce n'est pas autre chose que l'esprit de leur siècle, et celui-ci est pour la vraie poésie le sang qui la fait vivre. Il suffit seulement que les veines dans lesquelles ce sang circule apparaissent sous la peau et qu'elles ne soient pas trop gonflées.

Déjà, aux alentours de 1830, les idées de réforme se frayent la voie dans le romantisme français. Si on remonte jusqu'à leur source, on se trouve ramené jusqu'à Saint-Simon. En Saint-Simon, né en 1760, et l'unique parent du célèbre duc du même nom, qui avait été historiographe

secret de la cour de Louis XIV, la France, qui avait accueilli si froidement le Faust de Goethe, eut son véritable Faust animé d'un génie turbulent et d'une passion irrésistible de tout connaître théoriquement et pratiquement. Saint-Simon est plus impénétrable encore que le héros de Goethe, mais son regard est plus étendu, ses aspirations plus hautes. Il commence la vie comme Faust la termine. Ses projets de percer l'isthme de Panama et de creuser de grands canaux en Espagne ne rappellent-ils pas des projets analogues de Faust à la fin de sa vie? Il fut successivement officier, homme du monde, ingénieur, philosophe, savant, économiste, enfin fondateur de religion et presque un génie universel. Les titres de pair de France et de Grand d'Espagne lui semblaient assurés dans sa jeunesse avec une fortune de 500,000 francs. Mais, après que son père se fut brouillé avec le duc de Saint-Simon, il dut renoncer à son héritage et accepter un emploi de clerc à mille francs par an pour neuf heures de travail par jour; pendant l'année 1812, il fut même obligé de vivre de pain et d'eau. Un jour, tout comme Faust, réduit au désespoir, il tenta de se suicider et se tira un coup de pistolet dans l'oeil, mais il guérit de sa blessure.

Peu à peu, il groupa autour de lui des disciples qui le soutinrent et fondèrent des journaux pour répandre ses idées. Quand il mourut, cinq ans avant la révolution de juillet, celles-ci n'étaient encore guère connues; mais, sous Louis-Philippe, elles commencèrent à se répandre davantage et en même temps à s'altérer sensiblement. Une secte saint-simonienne se fonda qui eut à sa tête un grand-prêtre et qui compta parmi ses membres des hommes éminents en tout genre: des financiers comme Isaac Pereire, des compositeurs comme Félicien David. Ainsi les idées de Saint-Simon s'infiltrèrent partout, dans l'économie politique avec Michel Chevalier, dans l'histoire avec Augustin Thierry, dans la philosophie avec le plus grand penseur de la France à cette époque, Auguste Comte, enfin dans la poésie et en même temps, à des

degrés divers, chez Pierre Leroux et Lamennais, ces grands apôtres de la philosophie et de la religion. Il n'y avait là rien d'étonnant, car Saint-Simon avait, malgré même ses extravagances, quelque chose d'un voyant et d'un grand poète. Il était en avance sur son temps; avec lui commence la grande réaction contre le XVIII^e siècle qu'il considère comme une époque dissolvante, pendant que le XIX^e siècle lui apparaît au contraire comme un siècle „organisateur et producteur". Il dirigea ses attaques avec la même violence contre ceux qui s'imaginaient pouvoir rendre l'humanité heureuse par un simple changement de gouvernement et contre ceux qui, comme le parti clérical, défendaient le passé pour le faire revivre. Il était, lui, un homme de l'avenir et non un homme du passé, et il s'accordait cependant avec la réaction pour croire que de simples concepts ne suffisent point pour améliorer et perfectionner l'homme, qu'il y faut encore une religion, ou plutôt une religiosité qui a rejeté tout l'appareil extérieur de la religion. Comme la négation n'allait point à son esprit, il n'attachait que peu d'importance à la liberté négative qui n'est que la disparition des obstacles quand elle n'est pas complétée par la vraie liberté, c'est-à-dire par une puissance d'action toujours croissante. Les derniers siècles critiques avaient détruit les systèmes théocratiques et militaires du moyen-âge; il s'agissait maintenant d'édifier une société scientifique et industrielle où la science remplacerait la foi, et l'industrie la guerre. En attendant, il fallait commencer par „organiser" la science et l'industrie. Pour ce qui est de la science, „Les Lettres d'un Habitant de Genève" nous apprennent que Saint-Simon projetait d'ouvrir sur le tombeau de Newton une souscription en faveur des grands savants et des artistes, afin de les rémunérer dignement de leurs travaux et de les délivrer de tout souci matériel. Il est probable que l'auteur de „Chatterton" a du être un partisan enthousiaste de ce projet, s'il en a eu connaissance. Mais il aura été plus étonné en y lisant aussi qu'en

échange de leurs honoraires ces grands esprits devaient pourvoir aux besoins intellectuels du genre humain d'après un plan déterminé.

Pour ce qui concerne la transformation de l'industrie, l'ouvrage le plus important de Saint-Simon est „Parabole“ (1819). Cet ouvrage est probablement le seul qui restera de lui; il est écrit d'ailleurs dans une forme concise et spirituelle qu'on ne retrouve dans aucune autre oeuvre du même auteur. J'en donne ici un extrait:

„Nous supposons que la France perde subitement ses 50 premiers physiciens, ses 50 premiers chimistes, ses 50 premiers physiologistes, ses 50 premiers mathématiciens, ses 50 premiers poètes, ses 50 premiers peintres, ses 50 premiers sculpteurs, ses 50 premiers musiciens, ses 50 premiers littérateurs, etc. . . faisant en tout les 3000 premiers savants, artistes et artisans de France.

Comme ces hommes sont les Francais les plus essentiellement producteurs, ils sont réellement la fleur de la nation; celle-ci deviendrait un corps sans âme à l'instant où elle les perdrait. . . Il faudrait à la France au moins une génération entière pour réparer ce malheur, car les hommes qui se distinguent dans les travaux d'une utilité positive sont de véritables anomalies, et la nature n'est pas prodigue d'anomalies, surtout de celles de cette espèce.

Passons à une autre supposition. Admettons que la France conserve tous les hommes de génie qu'elle possède, mais qu'elle ait le malheur de perdre ce même jour Monsieur, frère du roi, monseigneur le duc d'Angoulême, monseigneur le duc d'Orléans, monseigneur le duc Bourbon, madame la duchesse d'Angoulême, madame la duchesse de Berry, madame la duchesse de Bourbon et mademoiselle de Condé etc.

Qu'elle perde en même temps tous les grands officiers de la couronne, tous les ministres d'Etat, tous les conseillers d'Etat, tous les maîtres des requêtes, tous ses maréchaux, tous ses cardinaux, archevêques, évêques, grands-vicaires

et chanoines, tous les préfets et sous-préfets, tous les juges, et, en sus de cela, les dix mille propriétaires les plus riches parmi ceux qui vivent noblement.

Cet accident affligerait certainement les Français, parce qu'ils sont bons, parce qu'ils ne sauraient voir avec indifférence la disparition subite d'un aussi grand nombre de leurs compatriotes. Mais cette perte de trente mille individus réputés les plus importants de l'Etat ne leur causerait de chagrin que sous un rapport purement sentimental, car il n'en résulterait aucun mal pour l'Etat, d'abord par la raison qu'il serait très facile de remplir les places qui seraient devenues vacantes; il existe un grand nombre de Français en état d'exercer les fonctions de frère du roi aussi bien que Monsieur; beaucoup sont capables d'occuper les places de princes tout aussi convenablement que monseigneur le duc d'Angoulême, que monseigneur le duc de Bourbon. . . Les antichambres du château sont pleines de courtisans prêts à occuper les places des grands officiers de la couronne; l'armée possède une grande quantité de militaires aussi bons capitaines que nos maréchaux actuels . . . quant aux dix mille propriétaires vivant noblement, leurs héritiers n'auraient besoin d'aucun apprentissage pour faire les honneurs de leur salon aussi bien qu'eux."

L'idée qui est au fond de cette satire ironique, pour laquelle Saint-Simon fut traduit devant les tribunaux, est qu'en réalité les classes productives seules sont utiles à la société. Avant la Révolution la noblesse combattait la bourgeoisie et la bourgeoisie combattait la noblesse, après la Révolution une partie de la bourgeoisie a pris la place de l'ancienne noblesse, et aujourd'hui la lutte se trouve engagée entre elle et les travailleurs. Or, c'est aux travailleurs — il faut entendre ce mot dans le sens le plus large — qu'appartient l'avenir. Mais tandis que les économistes français contemporains voulaient assurer à l'individu le libre développement de ses facultés, Saint-Simon exigeait l'intervention de l'Etat. A l'Etat d'organiser le

travail, à l'Etat d'empêcher que l'homme continue à être exploité par l'homme et de faire que les hommes se contentent d'exploiter la nature; à l'Etat enfin d'essayer de supprimer les inégalités sociales, sans toucher à l'inégalité naturelle, par conséquent d'abolir tous les privilèges de la naissance et tout au moins de régler le droit d'héritage.

Nous rencontrons ici, chez Saint-Simon, les principales idées du socialisme moderne: la défiance de la libre concurrence, la réhabilitation du travail qui a donné naissance à la formule célèbre: „à chacun selon sa capacité," l'égalité sociale, proclamée pour la première fois en France, de l'homme et de la femme, le rejet de toutes les confessions religieuses et, à leur place, l'introduction d'un nouveau christianisme reposant sur le précepte fondamental: „aimez-vous les uns les autres," que Saint-Simon développa dans son dernier ouvrage important: „Le nouveau Christianisme," où il établit ce principe que la religion a le devoir d'exhorter la société à améliorer le plus tôt possible la situation des classes inférieures.

Des romantiques naïfs allèrent jusqu'à regarder Saint-Simon comme leur allié sur beaucoup de points. Il avait en effet une confiance illimitée en lui-même qui en inspirait aux autres, et la critique philosophique était remplacée chez lui par le don prophétique. Il avait de plus la passion romantique de tout voir et de tout sentir par lui-même. Les conditions auxquelles, à ses yeux, le progrès est possible en philosophie différent à peine de celles qu'un jeune poète romantique déclarait nécessaires pour la poésie. Ces conditions sont les suivantes: 1° dans la jeunesse et l'âge mûr avoir une existence aussi active et aussi originale que possible; 2° chercher à connaître la théorie et la pratique de tout; 3° étudier toutes les classes de la société et même se placer personnellement dans les situations les plus diverses; 4° enfin résumer ses observations et en tirer les conclusions.

Pourtant, un point capital de sa doctrine devait scandaliser et éloigner les romantiques: c'était son

enthousiasme pour l'industrialisme dont le caractère utilitaire choquait la plupart d'entre eux. Cela mis à part, il y avait dans la doctrine saint-simonienne bien des éléments romantiques. Le côté révolutionnaire, fantastique et utopique aussi bien que l'idée de l'inégalité naturelle parmi les hommes, le culte du génie poussé à l'extrême et les sentiments religieux, tout cela devait plaire à un romantique. L'amour enfin que Saint-Simon témoignait pour la femme et les classes inférieures éclairait sa doctrine d'un rayon de poésie.

Ce ne fut néanmoins qu'après 1830 que le saint-simonisme devint une puissance. Comme tous les fondateurs de religion, Saint-Simon avait lui-même prêché sa doctrine et avait attiré à lui de nombreux disciples qui le regardaient sérieusement comme le Messie des temps nouveaux et allèrent porter sa parole dans le monde. Ce sont eux qui, sous la royauté de Juillet, répandirent le saint-simonisme, bien que quelques esprits plus actifs eussent déjà auparavant étudié les oeuvres du maître lui-même. Je trouve ainsi dans les papiers de Hugo de l'année 1830 (Littérature et Philosophie mêlées. — Journal des Idées et des Opinions d'un Révolutionnaire de 1830) une remarque qui indique que le poète, à cette date, connaissait déjà Saint-Simon.

Sans doute, un an seulement après la mort de Saint-Simon, le journal qu'il avait fondé „le Producteur“ dut cesser de paraître, mais en même temps ses disciples et ses partisans se rapprochaient et resserraient leurs liens, et le saint Paul de la nouvelle Eglise, un homme d'une puissante originalité, un chef et un guide à la manière de Brigham Young, Enfantin gagnait en foule à son évangile des jeunes gens de talent et des femmes pleines d'esprit. On parvint à réunir pour „la famille“ saint-simonienne des sommes considérables — 330.000 francs en 1831. Le journal hebdomadaire „l'Organisateur“ fut fondé, et à partir de 1830, Pierre Leroux, comme je l'ai déjà mentionné, prit la direction du „Globe“.

Cependant le caractère primitif du saint-simonisme s'altéra de plus en plus. Dans la société qu'il rêvait Saint-Simon avait accordé une grande place aux capitalistes — ils devaient composer exclusivement une des trois chambres, — plus tard on les traita en adversaires; Saint-Simon avait toujours témoigné de l'aversion pour le communisme; ses disciples proclamèrent la communauté absolue des biens. Une seule conclusion qu'on tira de la doctrime saint-simonienne suffit à amener la dissolution de la nouvelle école. Saint-Simon avait enseigné que la lutte du corps et de l'âme prêchée par le christianisme devait prendre fin et que le bien-être général devait remplacer l'abnégation et la mortification. Il prétendit que l'ascétisme chrétien avait été une cure violente contre les moeurs dissolues de l'empire romain, mais que la cure avait été aussi dangereuse que la maladie. Nous sommes délivrés de la maladie, qui nous délivrera maintenant du remède? — Le nouveau christianisme!

En partant de ces deux idées fondamentales relativement justes, Enfantin voulait fonder une nouvelle société sur les mêmes bases que celle des anabaptistes de Jean de Leyde. Dès le début, le saint-simonisme avait proclamé que l'homme et la femme devaient avoir des droits égaux et l'entière liberté de dissoudre un mariage qui était devenu pour tous deux une chaîne d'esclavage, parce que ce n'est pas seulement par l'homme mais par l'homme et la femme que se réalise la véritable humanité. Enfantin distingua donc deux sortes de mariages: la monogamie et la polygamie (mais avec une seule femme à la fois), c'est-à dire le mariage durable et le mariage passager. La polygamie avec plusieurs femmes ou plusieurs hommes à la fois ne devait être permis qu'aux prêtres et aux prêtresses.

Bien que dans les débats publics comme plus tard devant les tribunaux, on ne pût présenter d'objection sérieuse aux saint-simoniens qui prétendaient que l'ordre social proposé par eux ne ferait que régulariser un état

de choses illégal, la conclusion qu'ils tiraient de la doctrine du maître montrait cependant combien peu ces jeunes exaltés étaient capables de comprendre ce qui, dans la société actuelle, était réalisable ou non, combien peu aussi ils comprenaient qu'il ne suffit pas d'un trait de plume pour faire disparaître un état de choses existant depuis longtemps. Leur excuse est que tous, (comme les partisans de Lamennais) à l'exception d'Enfantin et de Bazard, n'avaient que vingt ans en 1830, au moment où l'on commença à surveiller leur propagande. En 1832 les chefs de „la famille" furent condamnés, Enfantin à un an de prison, Michel Chevalier et Duveyrier à une forte amende. Les jeunes enthousiastes se dispersèrent aux quatre vents, mais se distinguèrent presque tous plus tard dans l'industrie, la science et les arts. Les exagérations du saint-simonisme eurent aussi peu d'influence que celles du fouriérisme sur la belle littérature. Seules, les idées premières et fondamentales de Saint-Simon laissèrent des traces chez la plupart des romantiques. Elles ne tardèrent pas en effet à imprégner l'atmosphère de leurs germes et à se répandre comme une contagion; elles s'emparèrent des âmes tendres qui y convertirent à leur tour des esprits plus trempés, des femmes qui y amenèrent des hommes et réciproquement, des prêtres qui y amenèrent des poètes, des poètes qui y amenèrent des polytechniciens, et, comme il arrive d'ordinaire, elles réveillèrent des idées analogues qui sommeillaient depuis la fin du siècle dernier, les idées démocratiques de Louis Blanc, les idées philosophiques et humanitaires qui rappelaient Schelling et en même temps menaçaient d'affaiblir ou de détruire le règne de l'argent, comme celles de Pierre Leroux dans sa seconde période, et enfin des idées comme celles de Lamennais qui faisaient revivre les temps où les prêtres, la croix à la main, menaient au combat les armées du peuple dans les guerres de Jacques Bonhomme.

Lamartine qui avait été sous la Restauration le plus grand poète conservateur commença dès 1830 à chanceler

dans ses opinions. Ses nouvelles sympathies se manifestent déjà dans „Jocelyn“ (1836), si religieux que soit ce roman en vers. Dans l'introduction il se contente de nous dire que, quelle que soit sa croyance, il a toujours conservé le respect de sa jeunesse pour l'Eglise, mais il était impossible de ne pas voir que le poème tout entier était une protestation contre une des doctrines principales de l'église: le célibat des prêtres, et dans le journal de Jocelyn je trouve, à la date du 21 septembre 1800, le passage bien significatif qui suit:

„La caravane humaine un jour était campée
Dans des forêts bordant une rive escarpée,
Et ne pouvant pousser sa route plus avant,
Les chênes l'abritaient du soleil et du vent;
Les tentes, aux rameaux enlaçant leurs cordages,
Formaient autour des troncs des cités, des villages,
Et les hommes épars sur des gazons épais
Mangeaient leur pain à l'ombre et conversaient en paix;
Ces hommes se levant à la même pensée,
Portant la hache aux troncs, font crouler à leur pieds
Ces dômes où les nids s'étaient multipliés;
Et les brutes des bois sortant de leurs repaires
Et les oiseaux fuyant les cimes séculaires
Contemplaient la ruine avec un oeil d'horreur,
Ne comprenaient pas l'oeuvre et maudissaient du coeur
Cette race stupide acharnée à sa perte,
Qui détruit jusqu'au ciel l'ombre qui l'a couverte!
Or, pendant qu'en leur nuit les brutes des forêts
Avaient pitié de l'homme et séchaient de regrets,
L'homme continuant son ravage sublime
Avait jeté les troncs en arche sur l'abîme;
Sur l'arbre de ces bords gisant et renversé,
Le fleuve était partout couvert et traversé,
Et poursuivant en paix son éternel voyage
La caravane avait conquis l'autre rivage.“

Le poète n'en resta pas là. „La Chute d'un Ange“, malgré tous ses défauts, attestait déjà que Lamartine

n'était plus le poète séraphique d'autrefois, et, en même temps, dans ses premiers discours à la Chambre, son orthodoxie se montrait fortement entamée par les idées saint-simoniennes. Quoique aristocrate de naissance, il fut en politique „démocrate conservateur“ et voulut assurer à la monarchie constitutionnelle toutes les libertés et tous les progrès des temps nouveaux. Il alla même plus loin encore; sa célèbre „Histoire des Girondins“ publiée en 1847, oeuvre sans valeur au point de vue historique, mais d'une poésie et d'une éloquence entraînante, contribua beaucoup plus qu'aucun autre livre à préparer les esprits à la révolution qui s'annonçait. En 1848 nous voyons l'ancien poète des cours, devenu le véritable chef de la République, pérorer avec l'éloquence d'un tribun du peuple sur le balcon de l'Hôtel de Ville, sans se soucier le moins du monde des canons de fusils braqués sur lui. Grand et immortel il restera dans cette minute de sa vie où, par quelques mâles et éloquentes paroles, il réussit à sauver la vie de ses concitoyens et à empêcher la guerre civile.

George Sand fut initiée aux idées démocratiques qui fermentaient à cette époque par Pierre Leroux et elle les accueillit avec toute son ardeur et sa passion féminine. Pierre Leroux, métaphysicien doué d'un noble coeur, mais esprit confus qui philosophait sur les triades de Schelling, se posait en même temps en réformateur social, en champion de l'égalité et du progrès ou mieux du progrès dans l'égalité, puisque celle-ci était, à vrai dire, le seul principe qu'il voulait faire triompher. Il commença par attaquer violemment l'ordre social existant où l'égalité devant la loi n'empêchait pas que le riche fût exempt du service militaire, échappât à toutes sortes de châtiments et eût, grâce à la libre concurrence, le droit d'opprimer le pauvre. Puis, il projeta un nouvel état social reposant sur les trois facultés de l'homme: sensation (perception sensible), sentiment et connaissance, auxquelles répondraient l'industrie, l'art et la science. Ces trois domaines ne devaient plus être séparés et former des castes comme chez Saint-

Simon, mais rester confondus. Trois représentants de chacun d'eux formeraient un individu social; selon que l'activité de l'un ou de l'autre prédominerait, les ateliers communs se différencieraient entre eux etc.

Quand on relit toutes ces utopies, on est obligé d'admirer les écrivains qui eurent le bon sens de les éviter, de ne s'en tenir qu'aux idées fondamentales de se contenter d'allumer leur flambeau à la flamme de l'autel et d'y réchauffer leur amour pour les opprimés, leur foi dans le peuple et leur enthousiasme pour le progrès.

Le saint-simonisme a manifestement, quoi qu'on en dise, exercé une influence heureuse sur George Sand; après les éclats de désespoir que nous avons entendus dans „Lélia", il lui rendit le calme intérieur, une foi inébranlable en une grande cause pour laquelle elle pouvait combattre. George Sand qui avait les yeux ouverts sur tout ce qui se passait autour d'elle ne tarda pas à s'apercevoir du puissant mouvement qui entraînait les classes laborieuses en France vers la fin de 1830. A cette époque, la France, jusqu'ici pays essentiellement agricole, achevait de devenir le pays de l'industrie, et à la pauvreté des campagnes avaient succédé la pauvreté et l'agitation de la population toujours croissante des usines dans les grandes villes. George Sand, comme presque tous les écrivains démocratiques de France, tourna bientôt toute son attention vers les ouvriers des fabriques, leur dure existence, leur vive curiosité, leur idéal politique et social. Tout au début, le saint-simonisme l'avait enthousiasmé par sa critique du mariage actuel; elle avait reconnu là les idées qui lui tenaient le plus au coeur, cette idée surtout que le mariage n'a de valeur que comme union libre et que l'officier de l'état civil et le curé ne peuvent lui donner une consécration supérieure à celle que lui confèrent l'amour et la conscience. Plus tard le saint-simonisme imprima également à son amour du peuple un caractère plus déterminé; le peuple lui parut recéler plus de désintéressement et de virilité que la bourgeoisie. Il lui sembla que les vices qu'elle avait

reprochés si amèrement aux hommes dans ses premiers romans étaient, en réalité, plus imputables à la classe qu'au sexe, et son amour pour les travailleurs joint à l'idéalisme inné de sa nature l'amena à les peindre sous leur côté idéal. De là, toute une série de romans où l'opposition primitive d'un homme cruel et égoïste et d'un homme désintéressé appartenant tous deux à la même classe est remplacée par l'opposition d'un homme du peuple et d'un bourgeois ou d'un aristocrate plus ou moins égoïste et gouverné par les préjugés. Les plus intéressants de ces romans sont les deux que George Sand écrivit vers 1840: „Horace“ que la „Revue des Deux Mondes“ refusa de publier, ce qui amena une rupture momentanée entre la revue et l'auteur, et „Le Compagnon du Tour de France“, ce vrai roman des travailleurs qui, avec son innocence et sa pureté, forme un contraste frappant avec les romans tapageurs à tendance démocratique d'Eugène Sue qui parurent peu de temps après. „Horace“ me paraît être une des meilleures oeuvres de George Sand. Elle a peint là, dans son héros, avec plus de vérité qu'ailleurs le type du jeune bourgeois de la royauté de Juillet. Elle y révèle une clairvoyance et une intuition psychologique qui ne le cèdent en rien à celles de Balzac. Elle s'y montre animée d'une aversion profonde pour la bourgeoisie qui pourtant n'exclut pas chez elle une douce indulgence. En face d'Horace, Arsène, l'homme du peuple, nous apparaît sous un jour favorable; il a été peintre, mais la pauvreté l'a réduit à se faire garçon de café sans que cette modeste situation l'ait dégradé. Son entière franchise, sa beauté sans apprêts font de lui un des personnages les plus sympathiques de l'auteur et inspirent la confiance.

Arsène est un frère des Bousingots, de ces jeunes étudiants qui, vers 1830, firent dévier l'école romantique dans la politique et qu'on retrouve souvent représentés sur les gravures de l'époque, avec leurs gilets à la Robespierre, leurs cannes massives, leurs chapeaux de cuir bouilli ou leurs casquettes de velours rouge. Les Bousingots

ressemblaient extérieurement aux corporations d'étudiants dans les universités allemandes, ils prirent part à toutes les manifestations dirigées contre le gouvernement du Juste-milieu. George Sand embrassa leur cause avec chaleur. Elle écrit: „Aucun de ceux qui ont si légèrement troublé l'ordre public dans ce temps-là ne doit rougir, à l'heure qu'il est, d'avoir eu quelques jours de chaleureuse jeunesse. Quand la jeunesse ne peut manifester ce qu'elle a de grand et de courageux dans le coeur que par des attentats à la société, il faut que la société soit bien mauvaise".

Arsène combat en héros et se trouve grièvement blessé dans la révolution du 5 juin 1832 que George Sand se plaît à décrire. Dans les années qui suivent, il achève son éducation et devient un profond politique. Son apprentissage nous intéresse particulièrement, parce que George Sand, à cette occasion, nous déclare franchement ses sympathies. L'homme qu'Arsène admire par-dessus tout c'est Godefroy Cavaignac. George Sand dit de lui et de ses amis qui avaient fondé la société „Les amis du peuple": „Les vastes aspirations de leurs âmes vers l'avenir marquaient du moins un progrès immense, incontestable sur le libéralisme de la Restauration . . . Les autres républicains étaient un peu trop occupés à renverser le pouvoir point assez d'asseoir les bases de la République . . . Cavaignac s'occupait à mûrir des idées, à poser des principes. Il songeait à l'émancipation du peuple, à l'éducation publique gratuite, au libre vote de tous les citoyens, à la modification progressive de la propriété etc". La dureté de coeur et l'étroitesse d'esprit d'Horace se trahissent entre autres par les jugements dédaigneux qu'il porte sur le saint-simonisme dans lequel il ne veut voir qu'une chimère; il ne comprend rien au véritable rapport des sexes, et c'est pourquoi une jeune couturière qui a vécu avec son ami, un jeune et excellent médecin, dans une union que tous deux considèrent comme le vrai mariage religieux*

*) Voir les chapitres 6—10: 14—20.

lui fait une leçon qui le confond. Assurément les problèmes que soulève ici George Sand sont trop complexes et trop difficiles pour qu'elle ait pu les résoudre, mais par cela seul qu'elle s'y intéresse, elle a donné à son roman un puissant cachet historique. Il ne s'agissait point d'ailleurs pour elle de résoudre des questions sociales, mais de montrer seulement comment l'action de celles-ci s'exerce jusque sur des jeunes femmes aimantes et sur des hommes épris de la vérité.

Dans „Le compagnon du Tour de France“ qui, comme roman, est inférieur à „Horace“, j'admire surtout la fraîcheur et la spontanéité du sentiment d'où il est sorti. Il est facile, quand on a vingt ans, de se montrer accessible à la compassion et de se révolter contre les injustices du sort. Mais, à quarante ans, avoir faim et soif de la justice pour autrui, ne pouvoir regarder avec indifférence le joug qui oppresse les autres, rougir d'avoir pu un jour se réjouir au spectacle de la misère universelle, voilà le sentiment, rare s'il en fut, qui détermina George Sand à écrire „Le Compagnon du Tour de France“. Comme ce livre respire l'amour du peuple, du peuple tel qu'il est, qui s'enivre et se livre à des actes de violence, mais aussi qui travaille et développe son intelligence! Cet amour est si grand chez George Sand qu'il lui est impossible de s'arrêter longtemps aux vices qu'elle a devant les yeux (voir la conversation du chapitre XXV). L'idée sur laquelle repose le roman est exprimée peut-être sous la forme la plus concise dans le passage suivant: Un marquis fidèle au vieux principe: „rien de commun avec le peuple“, sous le prétexte que le peuple serait à la fois le plaignant et le juge, si on le laissait plaider sa cause, ne trouve rien à répondre à l'objection que lui fait sa jeune fille: „ne sommes-nous pas dans la même situation?“

Aussitôt après avoir écrit „Le Compagnon du Tour de France“ George Sand se jeta dans la politique militante. Depuis qu'elle avait rompu avec la „Revue des Deux Mondes,“ elle avait fondé avec Leroux, Viardot,

Lamennais et le polonais Mickiewicz la „Revue indépendante;“ en 1843 elle fonda avec quelques autres amis le journal républicain „L'Eclaireur de l'Indre“ pour lequel Lamartine lui-même promit sa collaboration. Elle y défendit la cause des ouvriers des villes aussi bien que celle des ouvriers de la campagne. (Article sur les garçons boulangers. — Lettres d'un paysan de la Forêt-Noire.) En 1844, dans un grand article intitulé „Politique et Socialisme“ elle se déclara nettement socialiste. Lorsque la révolution de 1848 éclata, elle était tout à fait mûre pour y prendre part; elle dirigea pendant quelque temps un journal hebdomadaire „La Cause du Peuple,“ écrivit „Un Mot aux Classes moyennes“ et les célèbres „Lettres au Peuple,“ enfin des Bulletins pour le gouvernement provisoire. Avec les années et sous l'appréhension des dangers croissants, son socialisme républicain prit une forme presque fanatique. Immédiatement avant les élections pour l'Assemblée Nationale Constituante, elle écrit sous le titre de „La Majorité et l'Unanimité,“ un article pour recommander des élections libérales, et elle ajoute en terminant que, si les élections ne sont pas favorables aux intérêts du peuple, il restera encore à celui-ci le recours aux armes.*)

Il est intéressant de voir comment George Sand, dans son enthousiasme pour la souveraineté du peuple, aboutit elle-même au despotisme et quelle sauvage énergie il y avait dans cette femme géniale. C'était le même esprit vigoureux qui avait déjà écrit une centaine de romans

---

*) Qu'on goûte les lignes suivantes pleines d'une exquise et naïve hypocrisie féminine: „Elle se sent, elle se connaît maintenant, la voix unanime du peuple. Elle vous réduira tous au silence, elle passera sur vos têtes comme le souffle de Dieu, elle ira entourer votre représentation nationale, et voici ce qu'elle lui dira: „Jusqu'ici, tu n'étais pas inviolable, mais nous voici avec des armes parées de fleurs et nous te déclarons inviolable. Travaille, fonctionne, nous t'entourons de quatre cent mille baïonnettes, d'un million de volontés. Aucun parti, aucune intrigue n'arrivera jusqu'à toi. Recueille-toi et agis.“

sans s'interrompre et qui s'exprimait ici comme un Ledru-Rollin et un Louis Blanc, bien plus, qui criait avec une brutale franchise ce que ces hommes croyaient parfois prudent de taire.

Hugo fut introduit dans le mouvement démocratique par Lamennais qui, dans son ouvrage principal „Essai sur l'Indifférence" battait déjà en brèche le principe d'autorité qu'il avait défendu avec exaltation dans sa jeunesse. En août de l'année 1832 ses doctrines furent condamnées par le pape.*)

Dès sa jeunesse, Hugo avait été très intimement lié avec Lamennais. Sommé un jour par l'abbé de Rohan de se choisir un confesseur, il était allé tout d'abord vers l'abbé Frayssinous qui n'était alors qu'un prêtre ardent et dévoué et qui depuis était devenu pour Paris le prédicateur à la mode. Mais, comme la direction mondaine de l'abbé Frayssinous ne plaisait guère au jeune Hugo, l'abbé de Rohan l'adressa à un prêtre petit et maladif, dont le nez aquilin se détachant sur son visage de cire avançait entre deux yeux vifs et inquiets et qui, vêtu d'ordinaire pauvrement et grossièrement, portait des bas de laine bleue et de gros souliers garnis de clous. C'était le célèbre Lamennais.

Les idées conservatrices et religieuses de Lamennais et de Hugo se modifièrent dans les années qui précédèrent la révolution de juillet: tous deux firent volte-face presque à la même époque. Un soir du mois de septembre 1830 Lamennais trouva Hugo en train d'écrire: Est-ce que je vous trouble? demanda-t-il. — Non, mais ce que j'écris ne vous intéressera pas. — Lisez seulement. Et Hugo se mit à lire ces lignes extraites de son „Journal des idées et des opinions d'un Révolutionnaire de 1830": „La république, selon moi, la république qui n'est pas encore mûre, mais qui aura l'Europe dans un siècle, c'est la société souveraine de la société; se protégeant, garde

*) Voir Brandes: die Reaktion in Frankreich — 8e édit — 1900 — p. 260.

nationale; se jugeant, jury; s'administrant, commune; se gouvernant, collège électoral.

Les quatre membres de la monarchie, l'armée, la magistrature, l'administration, la pairie, ne sont pour cette république que quatre excroissances gênantes qui s'atrophient et meurent bientôt."

„Il y a dans ces lignes une phrase de trop, dit Lamennais, celle où vous dites que la République n'est pas encore mûre. Vous la transportez dans l'avenir, il faut que nous l'ayons tout de suite".

Quelques jours plus tard, Lamennais avait rompu définitivement avec Rome. Pour montrer qu'il n'avait point été amené à cette rupture par l'incrédulité mais par de nouvelles convictions, il donna à son livre le plus célèbre le titre de „Paroles d'un croyant" (1833).

On a prétendu que depuis l'invention de l'imprimerie aucun livre n'a eu un tel succès. En quelques années parurent cent éditions, des reproductions et des traductions dans presque toutes les langues. C'était comme une imitation du „Livre des Pélerins polonais" de Mickiewicz qui venait précisément aussi de paraître; dans un style tour à tour biblique et évangélique il attaquait la royauté en Europe, le pape, les prêtres, tous ceux qui avaient travaillé à la ruine de la Pologne et à l'esclavage de l'Italie et jusqu'au gouvernement égoïste de Louis-Philippe en France. Ce livre pathétique, animé par une éloquence d'apôtre mais pauvre en psychologie, ne sait que condamner ou louer; il est ténébreux comme l'enfer ou clair comme le ciel; mais la chaleur du sentiment, la pureté et la noblesse des pensées lui donnent un charme extraordinaire.

En 1837 parut „Le Livre du Peuple" écrit dans le même esprit. L'audacieux abbé fut jeté en prison, mais n'en continua pas moins à écrire. „Une Voix de Prison", „Du Passé et de l'Avenir du Peuple", „De l'Esclavage moderne" furent tous composés à Sainte-Pélagie. Lamennais mourut trois ans avant la révolution de février quand le mouvement qu'il avait imprimé se déchaînait avec le plus d'impétuosité. Je donne ici quelques exemples de son style:

„Ne vous laissez pas tromper par de vaines paroles. Plusieurs chercheront à vous persuader que vous êtes vraiment libres, parce qu'ils auront écrit sur une feuille de papier le mot de liberté et l'auront affiché à tous les carrefours.

La liberté n'est pas un placard qu'on lit au coin de la rue. Elle est une puissance vivante qu'on sent en soi et autour de soi, le génie protecteur du foyer domestique, la garantie des droits sociaux et le premier de ces droits.

L'oppresseur qui se couvre de son nom est le pire des oppresseurs. Il joint le mensonge à la tyrannie et à l'injustice la profanation, car le nom de liberté est saint.

Gardez-vous donc de ceux qui disent „Liberté, Liberté“ et qui la détruisent par leurs oeuvres.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour la justice, pour la sainte cause des peuples, pour les droits sacrés du genre humain.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour renverser les barrières qui séparent les peuples et les empêchent de s'embrasser comme les fils d'un même père, destinés à vivre unis dans un même amour.

Que tes armes soient bénies, jeune soldat!

Jeune soldat, où vas-tu?

Je vais combattre pour affranchir de la tyrannie de l'homme la pensée, la parole, la conscience.

Que tes armes soient bénies, sept fois bénies, jeune soldat! . .

— — — — — — — — — — — — — — — —

Le laboureur porte le poids du jour, s'expose à la pluie, au soleil, aux vents, pour préparer par son travail la moisson qui remplira ses greniers à l'automne.

La justice est la moisson des peuples.

L'artisan se lève avant l'aube, allume sa petite lampe et fatigue sans relâche pour gagner un peu de pain qui le nourrisse lui et ses enfants.

La justice est le pain des peuples.

Le marchand ne refuse aucun labeur ne se plaint d'aucune peine; il use son corps et oublie le sommeil afin d'amasser les richesses.

La liberté est la richesse des peuples.

Le matelot traverse les mers, se livre aux flots et aux tempêtes, se hasarde entre les écueils, souffre le froid et le chaud, afin de s'assurer quelque repos dans ses vieux jours.

La liberté est le repos des peuples.

Le soldat se soumet aux plus dures privations; il veille et combat et donne son sang pour ce qu'il appelle la gloire.

La liberté est la gloire des peuples.

S'il est un peuple qui estime moins la justice et la liberté que le laboureur sa moisson, l'artisan un peu de pain, le marchand ses richesses, le matelot le repos et le soldat la gloire, élevez autour de ce peuple une haute muraille, afin que son haleine n'infecte pas le reste de la terre."

Cette forme dialoguée était abstraite et monotone, mais elle était en même temps si éloquente qu'elle produisait sur la foule une puissante impression. Lamennais exprimait ses idées révolutionnaires dans une prose qui s'élevait presque jusqu'à la poésie la plus pure.

Hugo alla plus loin encore. On se rend bien compte, quand on lit les poésies qu'il composa vers 1840, que son oreille poétique entendait les grondements souterrains de la révolution qui s'approchait et qu'il la pressentait. Dans l'introduction des „Feuilles d'automne" il s'élève contre l'Angleterre qui a transformé l'Irlande en cimetière, contre les princes qui ont fait de l'Italie un bagne de forçats, contre le czar qui peuple la Sibérie de Polonais et, faisant allusion au saint-simonisme, il parle déjà des vieilles religions qui se transforment et des nouvelles qui surgissent „bégayant des formules mauvaises d'un côté, bonnes de l'autre." A partir de cette époque, il se montre dans toutes ses oeuvres le champion de la liberté des peuples, de la démocratie et de l'humanité. Il avait commencé, comme poète dramatique, par une simple révolution dans la forme artistique. Bientôt, ainsi que

Voltaire l'avait fait pour ses tragédies, il fit du drame une tribune d'où il répandit ses idées. „Le Roi s'amuse“ est dirigée contre l'absolutisme d'un libertin couronné, François Ier. „Angelo“, dont la préface est tout à fait dans l'esprit saint-simonien, oppose la femme mise en dehors de la société à la femme respectée par la société, donne à l'actrice nomade des vertus que n'ont pas les dames du grand monde et l'idéalise tout comme celles-ci. „Ruy-Blas“, c'est, sous forme de symbole, l'avénement au trône des classes inférieures. Dans „Les Précieuses Ridicules“ de Molière le valet est encore traité comme un animal ou une chose; immédiatement avant la Révolution „Scapin“ est devenu „Figaro“, dans „Ruy Blas“ il a saisi les rênes du gouvernement. Tout en n'étant pas insensible aux défauts des drames de Hugo, on sent néanmoins passer en eux le souffle rafraîchissant des grandes idées.

Hugo était naturellement si dogmatique qu'il transformait en un système de doctrines toutes les pensées qu'il accueillait successivement, par conséquent aussi les idées humanitaires. Dès sa jeunesse, il combattit la peine de mort au nom de l'humanité dans „Le dernier Jour d'un Condamné“ et „Claude Gueux“, en outre dans un grand nombre de lettres adressées aux rois de France et aux tribunaux étrangers. Si les opinions sur l'abolition de la peine de mort, quand il s'agit de meurtriers vulgaires, sont très partagées, les efforts que fit Hugo cependant pour sauver la vie des criminels politiques doivent lui concilier la sympathie générale. Il a réussi personnellement à sauver plus d'une vie humaine. Je rappelle l'histoire la plus connue, celle du plus noble révolutionnaire du temps, Armand Barbès, échappant à l'échafaud grâce à quatre vers touchants que Hugo fit parvenir à Louis-Philippe. Une action semblable nous dédommage de tout le pathos déclamatoire et doctrinaire du poète.

L'expression la plus belle et la seule juste que le plus grand poète lyrique de la France ait donné à sa pensée, il faut naturellement la chercher dans ses poésies lyriques.

Tous les drames de la première période de sa vie et tous les romans de la seconde (dont nous n'avons pas à nous occuper ici) ne sont rien en comparaison des poésies immortelles de 1830 à 1840 réunies sous le titre de „Contemplations". Là, sa foi au progrès de l'humanité, ses sentiments religieux ont trouvé véritablement l'expression qui leur convenait. Il pouvait écrire avec raison:

„Marquis, depuis vingt ans je n'ai comme aujourd'hui
Qu'une idée en esprit: servir la cause humaine
La vie est une cour d'assises; on amène
Les faibles à la barre accouplés aux pervers.
J'ai dans le livre, avec le drame, en prose, en vers,
Plaidé pour les petits et pour les misérables,
Suppliant les heureux et les inexorables;
J'ai réhabilité le bouffon, l'histrion,
Tous les dammés humains, Triboulet, Marion,
Le laquais, le forçat et la prostituée
— — — — — — — — — — —
J'ai réclamé des droits pour la femme et l'enfant
J'ai tâché d'éclairer l'homme en le réchauffant
J'allais criant: science! écriture! parole!
Je voulais résorber le bagne dans l'école.
— — — — — — — — — — —
Le passé ne veut pas s'en aller, il revient
Sans cesse sur ses pas, reveut, reprend, retient,
Use à tout ressaisir ses ongles noirs, fait rage;
Il gonfle son vieux flot, souffle son vieil orage,
Vomit sa vieille nuit, crie: à bas! crie: à mort!
Pleure, tonne, tempête, éclate, hurle, mord.
L'avenir souriant lui dit: Passe, bonhomme."

On n'en resta point là; la révolution de 1848 passa comme un orage sur l'Europe en purifiant tout; 1848 fut l'année du grand bouleversement, de l'affranchissement du peuple, des luttes héroïques et aussi hélas! des utopies romantiques. Des poètes et des exaltés avaient remplacé au pouvoir les hommes d'Etat. La France n'était plus gouvernée par des idées politiques, mais par des idées

saint-simoniennes, néo-chrétiennes et poétiques. Quelle signification ne prend pas à nos yeux l'un des premiers actes du gouvernement provisoire, la proclamation qu'il fit de l'abolition de l'esclavage, sur la proposition de Lamartine? Tout le courant romantique français vient ainsi se déverser dans la révolution de 1848.

## Chapitre XXXIV.

## Les Méconnus et les Oubliés.

Lorsqu'on embrasse la littérature d'une période déterminée pendant laquelle un nouveau courant s'est établi et a fini par l'emporter, on se figure être sur un champ de bataille. Des plaintes sourdes s'élèvent parmi les chants de triomphe des vainqueurs. Je ne parle pas ici des lamentations des vaincus qui ont mérité leur défaite et que, par conséquent je ne puis plaindre; je songe uniquement aux oubliés et aux blessés du parti victorieux, car il y en a aussi dans les luttes littéraires. Il est intéressant de jeter un regard sur les hommes qui, au milieu du grand combat romantique, ont été enlevés à la fleur de l'âge ou du moins ont été si griévement atteints que depuis ils n'ont plus fait que traîner une misérable existence. De tous ceux, et le nombre en est incalculable, qui s'engagent dans la carrière littéraire, deux ou trois à peine arrivent en général au but. Les faibles succombent les premiers, je veux dire les talents fragmentaires qui se laissèrent séduire par l'appât des honneurs et de la fortune et qui, s'enveloppant d'illusions nébuleuses, veulent suivre les autres jusqu'au moment

où ils s'affaissent, épuisés de fatigue, pour se réveiller dans une salle d'hôpital.

Ainsi tombent souvent également tous les hommes de génie qui ne sont pas capables de se faire valoir, qui ne savent point se soumettre aux exigences de leur temps et encore moins se gagner des lecteurs. Ils sont évincés et rejetés dans l'ombre par des esprits médiocres plus ou moins habiles dans lesquels la foule reconnaît la chair de sa chair et le sang de son sang.

D'ailleurs, ce genre de travail mine par lui-même bien des talents, parce qu'il n'admet point de repos, qu'il épuise les nerfs et qu'il exige une tension et une activité continuelles, attendu qu'il n'y a que les oeuvres produites dans ces conditions qui agissent puissamment sur le lecteur. En outre, ce travail est rétribué plus mal encore que tout autre; il aiguise extraordinairement les facultés sensitives et pourtant les écrivains n'en restent pas moins liés aux lois et aux usages de leur siècle; par là s'explique chez beaucoup d'entre eux ce désir ardent et insatiable qui les consume de jouir de la vie et de s'enrichir d'impressions, ce que le monde appelle phtisie, consomption, démence.

D'autres succombent aux difficultés inhérentes à la situation d'écrivain. L'équilibre social repose sur la convention tacite de ne jamais proclamer l'entière vérité. Si pourtant il se rencontre un écrivain né pour dire la vérité, il faut nécessairement ou bien qu'il mente — et, dans ce cas, il renie son propre caractère — ou bien qu'il ose parler en toute franchise, ce qui est extrêmement dangereux, car il peut ainsi s'attirer des inimitiés terribles, telles qu'on en voit seulement en littérature, des inimitiés qui ont mille organes pour s'exprimer, mille bâillons pour imposer le silence. Et pour celui à qui il importe surtout de faire connaître son nom, il n'est pas de danger plus grand que ce meurtre par guet-apens au moyen de l'arme du silence.

Le travail exigé des écrivains et les difficultés auxquelles ils se heurtent ordinairement devaient naturellement

s'accroître dans une époque comme celle de 1830, parce qu'alors surgissait en même temps, comme par un coup de baguette magique, tout un groupe de talents féconds, que tous ceux qui avaient de l'esprit et de l'imagination se sentaient attirés vers l'art et la poésie et que la gloire littéraire et artistique brillait aux yeux de la jeunesse comme la gloire militaire sous Napoléon.

Il faut ajouter à cela qu'à cette même époque la rupture avec la tradition était la première condition pour réussir dans l'art et que le mot d'ordre était d'aimer et de se laisser aimer, d'écrire des chefs-d'oeuvre, de mépriser les hommes ou de travailler à leur bonheur et de mourir.

Quand on promène ses regards sur le champ de bataille du romantisme, on aperçoit, couchés en rangs serrés, les pauvres oubliés. Il y a parmi eux de riches et vigoureux talents tel que le comte Eusèbe de Salles, médecin, voyageur, professeur d'arabe (né à Marseille en 1801) dont le roman „Sakontala à Paris“ est une des peintures psychologiques les plus originales de cette époque. Néanmoins aucun de ses livres n'eut de seconde édition ni ne le rendit célèbre, bien qu'un soir, dans sa jeunesse, il fût fêté à l'égal de Hugo dans le salon de Nodier.

Voici Regnier-Destourbet, dont le roman „Louise“ qui est dédié à Janin et qui a peut-être été inspiré par lui, traite un sujet délicat avec une grande liberté et un esprit supérieur. Voici Charles Dovalle qui mourut à vingt ans à peine dans un duel, mais dont le recueil de poésies „Le Sylphe“ révélait déjà un talent auquel Hugo rendit hommage quand il se fut éteint. Voici Eugène Hugo, le frère aîné et mélancolique de Victor, en même temps son ami fidèle qui, avec un talent de même nature mais bien inférieur, combattit à ses côtés dans la première campagne du romantisme, mais mourut fou en 1837. Fontaneys qui était un esprit si distingué, un caractère fier et discret, n'a pas laissé de trace: il fut pendant quelque temps secrétaire d'ambassade à Madrid et resta toujours l'un des fidèles de Hugo. Dans sa Nouvelle „Adieu“

(Revue des Deux Mondes 1832) il a raconté l'une des aventures romantiques les plus douloureuses de sa vie; le chagrin d'amour qui causa sa mort en 1837 se trouve indiqué dans l'autobiographie de George Sand. Le nom de Félix Arvers, ce poète lyrique si délicat, n'est plus attaché aujourd'hui qu'à un gracieux sonnet; celui de Labenski à une ode, celui d'Ernest Fouinet au sonnet intitulé „A deux heureux“ écrit en marge de l'édition de Ronsard que tous les poètes de l'école romantique offrirent à Hugo, sur la proposition de Sainte-Beuve, avec quelques vers de leur façon. Si Fouinet est complètement oublié de nos jours, un vers de lui au moins:

„Pour que l'encens parfume, il faut que l'encens brûle“

mérite de rester, parce qu'il renferme toute la poétique du romantisme.

Dans la foule des talents inconnus je trouve de pauvres poètes saint-simoniens comme Poyat, des satiriques comme Théophile Ferrière qui exerça sa verve railleuse sur les extravagances des jeunes romantiques, ainsi que Gautier l'avait fait dans „Les Jeunes-France“, et livra dans son „Lord Chatterton“ une parodie du drame de de Vigny; je rencontre enfin des noms comme celui d'Ulric Guttinger dont on se souvient encore aujourd'hui, parce que Musset lui dédia dans son premier livre une poésie enthousiaste. Pour éclairer davantage la vie de ces enfants disgraciés du sort, je veux m'arrêter à quelques-uns aussi longtemps qu'il est nécessaire pour les caractériser et peindre par conséquent leur époque sous un nouveau jour. Car il est à remarquer que le caractère d'une époque se marque nettement dans ceux précisément qui ne purent point arriver à la gloire parce qu'ils ne surent pas garder la mesure.

Le premier que je nommerai, c'est Imbert Gallois, non pas parce qu'il fut plus grand que les autres, mais parce qu'il représente un type particulier. Galloix était un pauvre Génevois très lettré et très doué, fils d'un modeste maître d'écriture; il vint à Paris n'ayant pas de quoi vivre plus d'un mois, attiré par la gloire bruyante

des romantiques, dans le secret espoir de faire la connaissance des hommes qui l'avaient enflammé d'enthousiasme et de devenir peut-être leur égal.

A son arrivée à Paris, il se rendit tout d'abord chez Nodier, le patriarche de la nouvelle école, puis chez Hugo, son chef, et chez Sainte-Beuve, son porte-drapeau. Hugo a décrit sa première visite dans une page*) dont je reproduis un extrait: „C'était en octobre 1827, un matin qu'il faisait déjà froid, je déjeunais, la porte s'ouvre, un jeune homme entre, un grand jeune homme un peu courbé, l'oeil brillant, les cheveux noirs, les pommettes rouges, une redingote blanche assez neuve, un vieux chapeau. Il me parla poésie. Il avait un rouleau de papier sous le bras. Je l'accueillis bien. Je remarquai seulement qu'il cachait ses pieds sous sa chaise avec un air gauche et presque honteux. Il toussait un peu. Le lendemain, il pleuvait à verse, le jeune homme revint. Il resta trois heures. Il était d'une belle humeur et tout rayonnant. Il me parla des poètes anglais sur lesquels je suis peu lettré, Shakespeare et Byron exceptés. Il toussait beaucoup. Il cachait toujours ses pieds sous sa chaise. Au bout de trois heures, je m'aperçus qu'il avait des souliers percés et qui prenaient l'eau. Je n'osai lui en rien dire. Il s'en alla sans m'avoir parlé d'autre chose que des poètes anglais.“ Il se présenta à peu près de cette façon chez les écrivains les plus éminents; ses paroles, ses vers révélaient en lui un grand talent; il fut partout bien accueilli, toujours encouragé et souvent aidé. Il éprouve une joie innocente à écrire à ses amis de Genève comment les hommes les plus distingués le traitent comme un des leurs. Mais, en même temps, une profonde mélancolie l'accabla; il ne se crut pas capable de vivre dans la société où il était né; le grand chagrin de sa vie qui devint chez lui une idée fixe était, chimère bizarre, dit Hugo, de n'être pas né Anglais. Il sentait qu'il était fait pour comprendre la littérature anglaise; il lisait inces-

*) cf. Littérature et philosophie mêlées. — Imbert Gallois.

samment les auteurs anglais et rêvait d'économiser assez d'argent pour aller à Londres et devenir un grand poète anglais.

Quand, un an après son arrivée à Paris, on le trouva mort dans son triste réduit, mort de désespoir et de misère, il avait encore une grammaire anglaise entre les mains.

Qu'on juge maintenant du ton de ses lettres: „Oh, mon unique ami, qu'ils sont malheureux ceux qui sont nés malheureux! . . . Un accès de fièvre m'a pris ce soir, c'était l'excès de la peine morale . . . Depuis que je suis ici, ma douleur a pris cinq à six formes . . . mais le point central de mes maux, c'est de n'être pas né Anglais. Ne riez pas, je vous en supplie; je souffre tant! . . . Je suis lié avec presque tous les littérateurs les plus distingués; souvent, dans les salons, j'ai des moments de satisfaction mondaine; enfin quelquefois je suis enivré de ces petits triomphes d'une soirée, d'un instant; et avec cela, le fond, la presque totalité de ma vie, c'est, je ne dirais pas le malheur, mais un chancre aride; un plomb liquide me coule dans les veines; si l'on voyait mon âme, je ferais pitié . . . En Angleterre, j'aurais au moins cinquante poètes d'une vie aventureuse, et dont les livres sont pleins d'imagination, de pensée, etc; en France, je n'en ai pas trois. Outre cela, j'aurais eu une patrie dont j'aurais aimé jusqu'aux préjugés; il y a tant de poésie dans les vieilles moeurs de l'Angleterre, et tant d'imagination dans tout ce qui est de ce pays-là . . . Une dame anglaise, qui me donne des leçons, m'a dit qu'au bout de deux ans de séjour en Angleterre, j'écrirai très bien en anglais, parce que, dit-elle, j'écris déjà comme très peu de Français.“ C'était là une touchante illusion. Le pauvre jeune homme qui n'était pas encore complètement maître de sa langue maternelle, dont les odes manquaient de souffle et les vers de parfum, malgré l'art raffiné dont ils témoignent, rêvait de posséder à fond une langue étrangère en quelques années. Il perdit bientôt cette naïve confiance en ses propres forces et jugea ses poésies plus sévèrement que ne le faisaient

les autres, plus sévèrement même qu'elles le méritaient. Il s'isola du monde dans lequel il s'était jeté d'abord avec une si ardente et si fiévreuse curiosité. Il épuisa son talent dans les controverses — ce qui est toujours dangereux — jusqu'à ne plus avoir „une seule idée droite dans le cerveau" (Hugo—Littérature et philosophie mêlées). Il travailla pour les libraires, écrivit des compilations, des dissertations, des biographies jusqu'au moment où le coeur lui manqua pour cette besogne. Quand il mourut, dans sa vingt-deuxième année, le monde extérieur lui était devenu absolument indifférent, et il avait cessé de croire à son talent. Il se laissa mourir*).

De Galloix, je passe à des esprits plus vigoureux et de plus grande valeur, tels que Louis Bertrand, Pétrus Borel et Théophile Dondey. Ces trois noms, jadis inconnus, sont familiers aujourd'hui à tout amant de la littérature en France et à l'étranger. Leurs oeuvres sont imprimées sur papier hollandais dans des éditions de luxe, et leurs éditions originales ont une valeur toujours croissante, surtout depuis que Charles Asselineau les a remises en honneur. De leur vivant, ces pauvres poètes ne trouvèrent plus d'éditeur au bout de quelques années; aujourd'hui on imite jusqu'aux vignettes et au titre de leurs premières oeuvres, et les catalogues des antiquaires les désignent comme „rares et précieux".

Louis Bertrand, né en 1807 dans cette ville de Dijon qu'il a si bien chantée**) et plus connu sous le nom de

*) Les „Poésies posthumes" d'Imbert Galloix furent publiées à Genève en 1834. Parmi elles fut insérée par inadvertance — il serait insensé de l'interpréter autrement — la poésie de Sainte-Beuve „Suicide".

**) Voir par exemple la ballade intitulée: „Dijon"

O Dijon, la fille
Des glorieux ducs,
Qui portes béquille
Dans tes ans caducs!

Jeunette et gentille,
Tu bus tour à tour
Au pot du soudrille
Et du troubadour. etc. etc.

Gaspard de la Nuit, représente un côté de l'école romantique par les efforts qu'il fit pour rénover la prose. Pendant que ses contemporains s'élançaient sur des routes nouvelles, il fut, lui, un sculpteur et un orfèvre du style. Personne n'a haï comme lui le mot vulgaire. Avant d'écrire, il a en quelque sorte passé son vocabulaire au crible pour en retrancher tous les termes usés et n'employer que les termes pittoresques et musicaux. La rime rend parfois les chevilles nécessaires: l'art de Bertrand consiste précisément en ce qu'il les évite. Il a consacré toute sa vie à un genre littéraire qui lui appartient exclusivement et qui plus tard a été exploité par d'autres (par exemple par Baudelaire): il a écrit en prose des Nouvelles et des Fantaisies de quelques pages à la manière de Rembrandt, de Callot, de Breughel, de Gérard Dow et de Salvator Rosa. Les meilleures d'entre elles ont la perfection des tableaux de ces grands maîtres.

En 1828, pendant la première période purement littéraire du mouvement romantique, Bertrand écrivit pour un journal dijonnais, „Le Provincial", qui venait de se fonder, des poésies et des chroniques (par exemple „La Chanson du Pélerin qui heurte pendant la nuit sombre et pluvieuse à l'huis du Châtel", „La Jeune Fille" etc) qui attirèrent l'attention de Chateaubriand, de Nodier et de Hugo, et bientôt il ne fit plus que le voyage de Dijon à Paris et de Paris à Dijon. A peine âgé de vingt-deux ans, il se présenta un soir dans le salon de Nodier pour y lire une ballade. Il y fit là mainte connaissance, mais s'attacha tout particulièrement à Sainte-Beuve qui devint son conseiller. A partir de ce jour, il descendit chez lui toutes les fois qu'il alla à Paris et lui confia ses manuscrits. Il était gauche comme un provincial et exalté comme un dilettante, mais on devinait le poète qu'il était, rien qu'à voir le regard timide et inquiet de ses petits yeux noirs.

Immédiatement après la révolution de Juillet, Bertrand se jeta dans la politique et fit partie de l'extrême-gauche. En vrai fils de soldat de la République et de

l'Empire, il laissa déborder, dans sa lutte contre la bourgeoisie, tout l'enthousiasme guerrier qu'il avait contenu jusqu'alors. Il n'avait que vingt-deux ans, quand un journal du parti adverse l'attaqua en raison de sa jeunesse avec beaucoup de violence et de dédain. Il contraignit le directeur à insérer une réponse où il était dit entre autres choses: „Je préfère vos mépris à vos éloges. Vos éloges n'auraient pas en effet grande valeur après ce que Hugo, Sainte-Beuve, Ferdinand Denis et d'autres ont dit de mon talent. Puisque vous m'y forcez, je veux opposer à votre impudence quelques lignes que le génie lui-même m'a adressées. Hugo m'écrivait dernièrement: „je lis vos vers à mes amis, comme je lis ceux d'André Chénier, de Lamartine et de de Vigny. Il est impossible de connaître mieux tous les secrets du style" Voilà ce que Hugo écrit à un homme que vous osez nommer un commis. Il est vrai que je n'ai pas l'honneur de descendre d'un gentilhomme flagorneur et que je ne suis ni éligible ni électeur (par mes revenus;) mon père était un patriote de 1789, un chevalier d'aventure qui, pendant dix-huit ans versa son sang sur les bords du Rhin, et qui, à l'âge de cinquante ans, comptait trente années de service, neuf campagnes et six blessures. C'est pourquoi, Monsieur le Rédacteur, je suis pauvre, mon père ne m'a laissé que son honneur et son épée que vous ne voudriez pas me voir tirer contre vous."

Voilà le style fier et viril des journalistes de 1832. Bertrand était du nombre de ces jeunes hommes dont Godefroy Cavaignac peut être considéré comme le chef politique et qu'on appelait alors „les bousingots", ceux-là mêmes dont George Sand parle dans „Horace" avec tant de chaleur. Seulement chez lui l'ardeur républicaine était unie à l'extrême raffinement du style. Bertrand n'est pas parvenu à la célébrité, parce qu'il s'épuisa trop vite et ne ménagea pas assez ses forces. Pauvre et miné par les travaux qu'il dut accepter pour soutenir sa mère et sa soeur, il mourut, jeune encore, en 1841, sur un lit d'hôpital (comme, avant lui, Gilbert et Hégésippe Moreau).

David d'Angers, le grand statuaire romantique qui avait fidèlement veillé à son chevet dans le cours de sa maladie, le fit ensevelir et fut le seul qui l'accompagna au tombeau*). Il lui éleva un modeste monument tandis que Saint-Beuve et Victor Pavie (éditeur à Angers) publiaient son „Gaspard de la Nuit.“ En 1842, vingt volumes seulement se vendirent, et encore bien difficilement; en 1868, le bibliophile romantique, Charles Asselineau, en publia une édition de luxe.

Pour se faire une idée du style et de la manière de Bertrand, il faut lire la Fantaisie intitulée „Madame de Montbazon“ qui a été inspirée par cette phrase des Mémoires de Saint-Simon: „Madame de Montbazon était une fort belle créature qui mourut d'amour l'autre siècle, pour le Chevalier de la Rue qui ne l'aimait point.“

„La suivante rangea sur la table de laque un vase de fleurs et les flambeaux de cire dont les reflets moiraient de jaune et de rouge les rideaux de soie bleue au chevet du lit de la malade.

„Crois-tu Mariette qu'il viendra? — Oh! dormez, dormez un peu, madame! — Oui, je dormirai bientôt, pour rêver à lui toute l'éternité“.

On entendit quelqu'un monter l'escalier — „Ah! si c'était lui, murmura la mourante en souriant, le papillon des tombeaux déjà sur les lévres“.

C'était un petit page qui apportait de la part de la reine à Madame la Duchesse, des confitures, des biscuits et des élixirs sur un plateau d'argent.

„Ah! il ne vient pas, dit-elle d'une voix défaillante; il ne viendra pas. Mariette, donne-moi une de ces fleurs, que je la respire et la baise pour l'amour de lui“.

Alors, Madame de Montbazon, fermant les yeux, demeura immobile. Elle était morte d'amour, rendant son âme dans le parfum d'une jacinthe“.

---

*) Voir la lettre touchante de David d'Angers à l'occasion de la mort de Bertrand dans: „Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique“ d'Asselineau.

Il semble souvent que les talents arrachés de bonne heure à la littérature sont remplacés tôt ou tard, mais, à parler exactement, une individualité ne peut jamais en remplacer une autre. L'instrument tombé des mains de Bertrand fut ramassé sans doute par Gautier qui, avec des facultés plus vastes, fit oublier son devancier, mais il ne peut échapper aux yeux du connaisseur qu'il y avait chez Bertrand un sentiment exquis que Gautier, l'artiste froid et plastique, fut loin d'atteindre.

J'ai déjà eu maintes fois l'occasion de parler de Pétrus Borel dont le modeste logis fut pendant quelque temps le quartier général des jeunes amis de Hugo. Borel était peintre autant que poète; il travaillait dans l'atelier de Dévéria et écrivait sous le nom de „Le Lycanthrope" des poésies pleines de hardiesse. Il inspirait un grand respect à tout le monde. Il ressemblait à un Espagnol ou à un Arabe du XV^e siècle, et souvent ses amis se plaignaient qu'on ne lui eût point confié le rôle du bandit idéal qu'est Hernani, quand ils revenaient du théâtre où ils avaient vu Firmin, si bien exercé aux rôles de Delavigne et de Scribe, jouer aussi ceux de Hugo. Ils se le représentaient se précipitant sur la scène comme un aigle royal. Quel air n'aurait-il pas eu avec son mouchoir rouge passé autour de sa tête, avec sa cuirasse et ses manches vertes! C'est qu'en effet Borel pouvait passer pour l'original d'Hernani dont il avait tous les sentiments.

Son recueil de poésies „Rapsodies" est le livre d'un jeune homme qui manque de maturité; il renferme pourtant quelques poésies excellentes, à côté de protestations et de déclamations puériles, et révèle chez l'auteur une fierté que nous ne trouvons pas chez les autres romantiques. Ces vers expriment à la fois le désespoir de la pauvreté, le sentiment de la solitude d'un coeur d'artiste, l'amour passionné de la liberté et la soif ardente de la justice *).

*) Qu'on lise la strophe suivante de la poésie intitulée „Désespoir":

„Comme une louve ayant fait chasse vaine,
Grinçant les dents, s'en va par le chemin,

On trouve ici en réalité tous les sentiments que Dumas a mis en scène dans „Antony". Les illustrations seules sont caractéristiques. Une gravure en taille-douce sur la première page représente Borel assis à table, avec un bonnet phrygien sur la tête, le cou et les bras nus, tenant dans la main un poignard qu'il contemple avec une profonde attention. L'introduction nous donne une vive idée du ton qui dominait dans le parti républicain de la jeunesse romantique de 1832. Il est dit là: „Ne va-t-on pas m'anathématiser et japer au républicain? — Pour prévenir tout interrogatoire, je dirai donc franchement: oui, je suis républicain. Qu'on demande au duc d'Orléans, le père, s'il se souvient, lorsqu'il allait s'assermenter le 9 août à l'ex-Chambre, de la voix qui le poursuivait, lui jetant à la face les cris de Liberté et République au milieu des acclamations d'une populace pipée? Oui! je suis républicain. — Si je parle de République, c'est parce que ce mot me représente la plus large indépendance que puisse laisser l'association et la civilisation — Je suis républicain parce que je ne puis pas être caraïbe. J'ai besoin d'une somme énorme de liberté: la République me la donnera-t-elle? . . . Quand on est ici-bas partagé comme moi, aigri par tant de maux, rêvât-on l'égalité, appelât-on la loi agraire, qu'on ne mériterait encore qu'applaudissements . . . A ceux qui diront: ce livre a quelque chose de suburbain qui répugne, on répondra qu'effectivement l'auteur ne fait pas le lit du roi. D'ailleurs, n'est-il pas à la hauteur d'une époque où l'on a pour gouvernants de stupides escompteurs et pour monarque un homme ayant pour légende et exergue: Dieu soit loué et mes boutiques aussi".

Il n'est pas nécessaire de dire qu'un jeune homme qui écrivait de pareilles choses, n'eut point une existence

---

Je vais, hagard, tout chargé de ma peine,
Seul avec moi, nulle main dans ma main;
Pas une voix qui me dise: à demain.

bien brillante. Il eut fort à souffrir de la misère, manqua parfois d'asile et fut obligé de chercher un refuge dans les maisons en construction. Sa haine juvénile de toute injustice nuisit également à ses oeuvres. Dans son grand roman en deux volumes „Madame Putiphar“ son républicanisme lui fit altérer le caractère de l'héroïne qui est Madame de Pompadour. Cette muse frivole du siècle du style rococo, qui fut la protectrice des encyclopédistes et qui étudia la gravure à l'eau-forte sous la direction de Boucher, apparaît, chez Borel, comme une furie qui se jette au cou de l'étranger qui la repousse, et qui, pour se venger de cette froideur, le fait enfermer à la Bastille. Le roman s'élève vers la fin seulement. Le siège de la Bastille, où l'auteur se sentait plus à l'aise, est décrit avec feu et vivacité et dans un style qui sent la poudre.

La troisième oeuvre de Borel est „Champavert, contes immoraux“ (1833). Ce livre passa tout à fait inaperçu et ne rapporta rien à l'auteur. Mais on comprend cette injustice du sort, quand on voit comme quelques-uns de ces contes sont gâtés par le même style outré et révolutionnaire des „Rapsodies“. Dans les meilleurs cependant, Borel, plus artiste, domine sa colère qui devient comme la lave dont on fait les camées. Les „Contes immoraux“ ont toujours pour sujet des événements horribles, d'autant plus horribles, qu'on comprend à peine qu'un crime incroyable reste plus facilement impuni. Romanciers et poètes évitent ordinairement de telles horreurs, car il faut bien que leurs oeuvres se vendent et puissent être lues en famille.

„Dina, la belle Juive“ se passe à Lyon en 1561. Un jeune gentilhomme, affranchi de tout préjugé, s'est épris d'une belle juive et va demander à son père l'autorisation de l'épouser. Celui-ci le maudit et, dans sa fureur, tire sur son fils sans toutefois l'atteindre. Un jour Dina se promène sur les bords de la Saône; ayant envie de faire une partie de barque, elle appelle un batelier et prend place dans sa gondole pour se reposer et rêver.

Le batelier dépouille la belle juive de ses bijoux, la bâillonne, l'outrage, la jette à l'eau et, comme le bâillon se détache dans la chute, la frappe de sa perche, toutes les fois qu'elle remonte à la surface de l'eau. Quand elle est morte, il la repêche et va à l'Hôtel de Ville réclamer la récompense de deux ducats payée à quiconque a pêché un cadavre.

— „Est-ce que le cadavre est reconnu? demande le magistrat.

— Oui, messire, c'est celui d'une jeune juive du nom de Dina, fille d'Israël Judas.

— Une juive?

— Oui, messire, une hérétique, une huguenotte, une juive ou quelque chose de ce genre.

— Tu pêches donc des juifs, coquin, et tu es assez impudent pour venir demander une récompense? Holà, Martin, holà. Lefabre, mettez cet homme à la porte."

Le quartier juif de la ville est dépeint avec une exactitude qui n'a pas été surpassée. Heine lui-même n'a pas mieux décrit la vie des juifs au moyen-âge que Borel dans sa Nouvelle „Dina, la belle Juive".

En 1846, Gautier intervint auprès de Madame de Girardin, alors si influente, pour arracher son ami à la misère pour quelque temps au moins. Borel fut donc nommé Inspecteur des Colonies en Algérie près de Mostaganem. Mais il perdit bientôt cette situation quand, mû par un vif sentiment de la justice, il accusa un de ses supérieurs de détournement. Il ne revit plus la France et mourut en Afrique, quelques-uns disent de faim, d'autres d'insolation.

J'ai déjà dit que Mérimée reprit les procédés de style de Borel et que dans les chefs-d'oeuvre que sont ses Nouvelles il traita avec une grande sûreté des sujets palpitants d'intérêt. Cependant la passion, qui faisait toute la force de Borel, était remplacée chez lui par l'ironie du gentleman et l'élégance de l'homme de cour. Chez Mérimée nous retrouvons quelques-uns des défis que Borel avait lancés à son temps, mais sous une forme si détournée

qu'ils ne sont plus déplacés dans un salon. La flamme qui consumait le coeur de Borel s'est éteinte avec lui. Je citerai en dernier lieu parmi les jeunes romantiques si tôt enlevés par la mort Théophile Dondey plus connu sous le pseudonyme de Philothée O'Neddy.

O'Neddy naquit en 1811 et se fit connaître en 1833 par son recueil de poésies „Feu et Flamme". Le moment était mal choisi: c'était celui où les grands poètes étaient célébrés à l'envi. Aussi le livre eut-il si peu de succès que l'auteur, qui avait dû le faire imprimer à ses frais et qui avait encore à soutenir sa mère, perdit le courage et l'espoir de risquer une autre publication. Il se retira dans la solitude comme une bête blessée. Quand Gautier, trente ans plus tard, le revit, les cheveux déjà grisonnants, il lui demanda: „A quand le prochain recueil?" O'Neddy répondit en soupirant: „Quand il n'y aura plus de philistins." On pouvait donc croire que son activité poétique était éteinte, mais, après sa mort, on trouva chez lui des manuscrits volumineux des plus belles poésies lyriques. Ernest Havet se chargea de les publier, et le succès fut tel qu'aujourd'hui le premier recueil des poésies d'O'Neddy se paie trois cents francs, c'est-à-dire plus que le poète a jamais gagné avec toutes ses oeuvres.

Dondey commença, comme Borel par des provocations juvéniles. Dans l'introduction de „Feu et Flamme" il adjure ses compagnons d'armes les plus âgés de l'admettre dans leurs rangs, car, „comme eux, il méprise de toute la hauteur de son âme l'ordre social et surtout l'ordre politique qui en est l'excrément; comme eux, il se moque des Anciennistes et de l'Académie; comme eux, il se pose incrédule et froid devant la magniloquence et les oripeaux des religions de la terre; comme eux, il n'a de pieux élancements que vers la Poésie, cette soeur jumelle de Dieu."

Tout est chez lui agité, exagéré, outré; ce sont des délires de malade, des pensées de suicide exprimées dans le langage de la plus pure poésie. La pensée du suicide

surtout se présente chez O'Neddy sous une forme très originale. En maintenant le dogme de la Trinité, auquel il ne croyait d'ailleurs pas, il regardait la mort du Christ comme un exemple de suicide*):

„Va, que la mort soit ton refuge!
A l'exemple du Rédempteur,
Ose à la fois être juge,
La victime et l'exécuteur."

Celles de ses poésies qui n'ont pas pour objet son Moi sont toutes consacrées à la liberté de penser et à la république de l'avenir. La plupart pourtant sont des poésies personnelles, les 7/8, des poésies d'amour. Une belle dame du grand monde avait daigné jeter les yeux sur lui, le pauvre poète obscur, et avait inspiré ses chants pleins d'une extase mélancolique; mais, malade comme il était, il donne involontairement comme relief à ses sentiments d'amour des pensées de mort.

La forme poétique qu'il chercha et trouva dans sa jeunesse devait le satisfaire, parce qu'elle était l'expression exacte de ses sentiments et de ses pensées, mais il ne sut pas comme des poètes plus heureux la rendre limpide et accessible aux lecteurs, et ceux-ci par conséquent se détournèrent de lui. Il fut de plus en plus oublié, condamné à mourir sans avoir employé toutes ses forces; dans ses poésies posthumes il aime à redire sans cesse qu'il n'est plus qu'un cadavre vivant. (Voyez par exemple le sonnet intitulé: Les deux lames). Le sort fut pour lui, comme pour bien d'autres, inexorable. Tel qu'un naufragé qui s'est réfugié sur un écueil en attendant qu'un navire vienne le sauver, O'Neddy dut attendre de longues années que le vaisseau du destin passât près de lui, mais, hélas! pour le laisser sur son écueil. Son

*) Ce petit trait bien romantique, je le retrouve dans une lettre de janvier 1835 des „Lettres d'un Voyageur" de George Sand: „Jésus a, par sa mort, donné un grand exemple de suicide". Je m'étonne qu'un poète tel que Novalis n'y ait pas songé.

amante lui fut infidèle, et tout espoir fut perdu pour lui. Dans l'intervalle, sa poésie prit un caractère de plus en plus philosophique. Il donne quelque part au principe cartésien la forme suivante: „Je souffre, donc je suis;“ et on remarque très souvent chez lui dans des poésies magnifiques un pessimisme rare dans le lyrisme romantique. Qu'on en juge par le sonnet qui commence par ces vers:

Or, qu'est-ce que le Vrai? Le Vrai, c'est le malheur;
Il souffle, l'heur vaincu s'éteint, vaine apparence:
Ses pourvoyeurs constants, le désir, l'espérance
Sous leur flamme nous font mûrir pour la douleur.

Le Vrai, c'est l'incertain; le Vrai c'est l'ignorance,
C'est le tâtonnement dans l'ombre et dans l'erreur;
C'est un concert de fête avec un fond d'horreur;
C'est le neutre, l'oubli, le froid, l'indifférence.

O'Neddy s'essaya quelque temps dans la critique, mais à une époque peu favorable. Il célébra les drames de Hugo précisément quand la gloire de celui-ci commençait à décliner aux alentours de 1840. Sa critique apologétique et enthousiaste des „Burgraves“ saisit par la vivacité et la fraîcheur du sentiment. Tout en manifestant une noble piété pour Hugo, il n'était point injuste pour la „Lucrèce“ de Ponsard.

Une autre fois, quand il voulut encore prendre la défense de Hugo, la rédaction de „La Patrie“ avait changé d'opinion et elle lui renvoya son article; à partir de là, il n'écrivit plus jamais pour un journal et se replia sur lui-même, tel Don Quichotte après sa vie d'aventures ou le Misanthrope de Molière dans sa solitude. Et pourtant il écrit dans sa dernière poésie qu'il ne croit pas à l'immortalité mais que, quand ses héros victorieux passeront par-dessus son tombeau:

„. . Qui tendra l'oreille ouïra son fier coeur
Bondir à l'unisson du fier galop vainqueur.“

Ces „héros“ auxquels il fait allusion et qu'il admirait sincèrement, c'étaient, parmi les hommes d'action, Garibaldi,

parmi les poètes, Hugo, parmi les écrivains, Michelet et Quinet et plus tard Renan. Les dernières années de sa vie furent tristes: il perdit sa mère après avoir perdu son amante et resta longtemps malade et paralysé. La seule joie de sa vieillesse fut l'article enthousiaste que Gautier lui consacra dans un de ses feuilletons, article qui a été recueilli plus tard dans „l'Histoire du Romantisme". Il mourut seulement en 1875, après avoir gardé le silence pendant quarante-deux ans.

N'est-il pas vrai qu'il semble qu'on entende une marche funèbre, lorsqu'on relève toutes ces victimes de la lutte romantique? A voir leur nombre, on est porté à juger plus favorablement des oeuvres comme le „Stello" ou le „Chatterton" de de Vigny. Cette époque a eu plus qu'aucune autre conscience des souffrances du poète et de l'artiste, et cependant elle en a vu tant languir et se flétrir qui méritaient un meilleur sort! C'est que peut-être il lui était difficile de faire son choix.

Le critique impartial qui ne veut point émouvoir, mais comprendre, s'arrête à ces talents secondaires parce qu'en eux l'esprit du temps apparaît non moins clairement que dans les génies supérieurs. Ces derniers représentent le romantisme dans toute sa vigueur et en quelque sorte aussi dans sa santé; le romantisme maladif, on peut l'étudier chez ces pauvres désespérés qui tantôt s'éprennent à un tel point d'une littérature étrangère qu'ils en viennent à dédaigner leur langue maternelle, tantôt obtiennent grâce à leurs tendances poétiques et politiques un succès éphémère pour disparaître aussitôt sans laisser de trace, tantôt s'élancent à l'assaut avec audace pour perdre tout courage dès la première défaite, tantôt sont blessés à mort par l'indifférence du public, tantôt enfin font des efforts si surhumains qu'ils tombent de suite épuisés. Ce sont là les vrais enfants, mais les „enfants perdus" du romantisme de 1830.

---

Chapitre XXXV.

## Conclusion.

Telle se présente aux yeux du critique l'Ecole romantique avec ses héros victorieux ou malheureux, ses artistes et ses penseurs. Ainsi elle grandit par le nombre prodigieux de génies et de talents qu'elle réussit à grouper.

Le courant intellectuel qu'elle avait créé se retrouve dans des écrivains de premier ordre très disparates qui, si éloignés qu'ils semblent de son point de départ, restent pourtant fidèles à ses principes. Car nous gardons tous sur nos épaules la marque du drapeau que nous avons porté d'abord. L'école romantique se disloqua, mais, avant de mourir, elle avait renouvelé le style dans presque tous les domaines, étendu d'une façon inouïe le cercle des sujets poétiques, et s'était laissée féconder par toutes les idées sociales et religieuses de l'époque. De son côté elle avait fécondé et vivifié l'histoire et la politique.

Je n'ai pas prétendu donner une histoire complète de l'école romantique en France: elle est beaucoup trop riche et trop complexe. Je n'ai voulu indiquer dans cet ouvrage, comme dans ceux qui l'accompagnent, que les grands courants de la littérature. C'est pourquoi je me suis arrêté plus longtemps aux figures principales qu'aux figures secondaires qui, malgré la valeur qu'elles peuvent avoir, nuisent à la clarté de l'ensemble. C'est pourquoi également j'ai préféré chercher les détails de la vie d'une puissante personnalité, en me contentant d'esquisser simplement les personnages moins importants. Je n'ai été au-delà de l'année 1848 qu'exceptionnellement quand les écrivains principaux dont je m'occupe n'ont développé tout leur talent qu'après cette date. Je n'ai fait qu'esquisser aussi bien des écrivains intéressants et charmants comme Alexandre Dumas, qu'on pourrait appeler l'Arioste du romantisme français, et de Vigny qui s'est peint lui-même dans ces mots: „l'honneur est la poésie du devoir". Pour

beaucoup d'autres je n'ai pu que les nommer: tel Jules Janin, „le prince du feuilleton", dont le roman „L'âne mort et la femme guillotinée" fait pressentir déjà merveilleusement le naturalisme qui s'annonce; tel encore Gérard de Nerval, l'Euphorion du romantisme, qui se rattache à Nodier, et dont les figures de femmes sont si vaporeuses, dont les sonnets, composés dans ses heures de démence, sont les plus beaux et les plus profondément sentis de cette époque. J'ai dû passer complètement sous silence bien des talents de second et de troisième ordre, Antony Deschamps qui fut dans la poésie ce que Léopold Robert fut dans la peinture, Auguste Vacquerie remarquable par sa foi enthousiaste et inébranlable au romantisme et son aplomb inimaginable, l'Epigone de Hugo, dont le drame „Tragaldabas" est un des plus curieux témoignages des extravagances de l'école romantique. En règle générale, encore une fois, je n'ai voulu et n'ai pu peindre que les figures typiques et caractéristiques. George Sand seule représente toutes les femmes de cette époque, bien qu'il eût été fort intéressant de m'arrêter aussi à quelques autres à côté d'elle, par exemple à cette spirituelle Madame de Girardin, à cette élégiaque Madame Desbordes Valmore ou bien à ces deux femmes si éclairées, si élevées au-dessus des préjugés, qu'étaient Madame d'Agoult et Madame Allart. C'est ainsi que Sainte-Beuve représente également à lui seul la critique littéraire et que j'ai été obligé de ne rien dire de Philarète Chasles et de Jules Janin, comme j'ai laissé de côté dans le roman Alphonse Karr et Charles de Bernard. C'est qu'il y a parmi les écrivains de la génération de 1830 deux groupes distincts, un petit groupe qui a écrit pour tout l'univers et un plus grand qui n'a écrit que pour la France. Je n'ai voulu mettre en pleine lumière que le premier.

Nous avons vu comment la Restauration et le gouvernement du „Juste-Milieu" ont formé la scène politique sans laquelle le romantisme serait incompréhensible; nous avons vu aussi l'action des influences étrangères et des influences nationales. Le romantisme commence sous la

Restauration, il achève de mûrir sous le gouvernement de Juillet; l'étude de Scott et de Byron, de Goethe et d'Hoffmann le féconde, André Chénier lui donne une consécration lyrique, „le Globe“ combat pour lui. Nodier, avec ses romans fantastiques, conçus dans l'esprit du romantisme européen, fraie la voie aux romantiques français. Hugo se met à la tête du mouvement, se montre à la hauteur de sa tâche et vole de victoire en victoire. De Vigny et Lamartine l'égalent un moment dans la poésie lyrique jusqu'au jour où il les éclipse tous. Sainte-Beuve et Gautier ont aussi une veine lyrique, et Musset gagne bientôt toute la faveur des lecteurs et devient pour longtemps l'idole de la jeunesse. Le romantisme manifesta dès le début son penchant pour l'histoire: de Vigny, Hugo, Balzac, Mérimée essayèrent de donner à la France le roman historique dont l'Angleterre était si fière; Vitet, Mérimée, Alexandre Dumas, de Vigny, Hugo tentèrent de remplacer la tragédie par le drame historique. Mais le roman historique dut bientôt faire place au roman moderne sous toutes ses formes, chez George Sand, Balzac et Beyle, et le drame historique dut subir le même sort, parce qu'il était en général trop aride comme chez Vitet et Mérimée ou d'un lyrisme exagéré comme chez Hugo. Les poètes romantiques réussirent surtout au théâtre quand ils eurent acquis plus de maturité. — Vers 1840, il ne se fonda pas seulement une „école du bon sens“ en dehors de l'école romantique, les poètes romantiques eux-mêmes entrèrent dans une période de „bon sens“. A cette époque, Musset défendait dans ses drames pleins d'esprit la raison et le mariage, et George Sand écrivait ses romans idylliques et champêtres. Tandis que Hugo devenait le poète lyrique incomparable que nous connaissons, Gautier faisait de l'art plastique, Balzac de la physiologie, Beyle de l'ethnologie et de l'analyse, Mérimée de l'histoire, Sainte-Beuve de la critique naturaliste. Dans tous ces domaines l'école romantique française a laissé des oeuvres immortelles. On peut dire sans exagération qu'elle est la plus grande école littéraire qu'ait vue notre siècle.

---

# Liste alphabétique des noms propres cités dans ce volume.

## A.


**Abbaye des Bois,** 306.
**About,** 262.
**Acteurs anglais à Paris,** 19, 45.
**d'Agoult,** 134, 383.
**Alfieri,** 62, 64.
**Allart de Méritens,** Mme, 298, 383.
**Ampère,** J. J., 48, 259, 306.
**Ancelot,** Fiesco, 58.
**Andersen,** 332.
**Apulée,** 278.
**Arbouville,** Mme, 307, 308.
**Ariel-Caliban,** 21.
**Arioste,** 194, 209, 382.
**Aristote,** 188, 248, 279.
**Arnim,** Bettina, 140.
**l'Art pour l'art,** 276, 285, 290.
**Arvers,** 367.
**Asselineau,** Ch., 370, 373.
**Auber,** 11.
**Auerbach,** 145, 146.
**Auger,** 57.
**Augier,** 262, 266, 340.
**Aumale,** (duc d.), 289.
**l'Avenir,** 299.


## B.


**Ballanche,** 306.
**Balzac,** 2, 14, 21, 22, 50, 51, 147 etc., 222, 276, 293, 310, 322, 342, 384.
— La femme de 30 ans, 165, 167.
— Un grand homme de province, 14, 149.
— Père Goriot, 22, 169, 170, 181.
— La peau de chagrin, 160 etc., 189.
— La comédie humaine, 44, 120, 174, 180, 188, 190.
— Séraphitus Séraphita, 44, 187, 189.
— Les Chouans, 51.
— Illusions perdues, 183, 184.
— Les paysans, 146, 190.
— Birague, 149.
— Jean Louis, 149.
— Béatrice, 152.
**Balzac,** Contes drolatiques, 160.
— Physiologie du mariage, 159.
— Le réquisitionnaire, 166.
— La paix du ménage, 167.
— Histoire des Treize, 168.
— Eugénie Grandet, 169, 181.
— Facino Cane, 177.
— Cousine Bette, 179, 183, 190.
— César Birotteau, 181.
— Un ménage de garçon, 182.
— Albert Savarus, 186.
— Louis Lambert, 189.
— Modeste Mignon, 187.
— Le lys dans la vallée, 190.
— Mémoires de deux jeunes mariées, 190.
**Barbès,** Arm., 362.
**Barbier,** 309.
**Baudelaire,** 292, 371.
**Bayle,** 25.
**Beaumarchais,** 16.

## B.

**Becker,** Rheinlied, 119.
**du Bellay,** 17. 296.
**Benvenuto Cellini,** 177.
**Bernhard,** 152.
**Bergerat,** 290, 291.
**Berlioz H.,** Childe Harold, 10.
— Faust, 10.
**Bernard, Ch. de,** 383.
**Berny,** Mme, 157.
**Bersot,** 319.
**Bertrand,** 370 etc.
— **Gaspard de la nuit,** 371.
— Mme de Montbazon, 373.
— le Provincial, 371.
**Berry** (duchesse de)
**Beyle,** 14, 21, 46 etc., 54, 58, 191 etc., 233 etc., 299, 310, 384.
— Racine et Shakespeare, 45 etc., 210, 236.
— La chartreuse de Parme, 195, 206, 207, 215, 218, 219, 221.
— Rouge et noir, 196, 197, 215 etc., 218, 220, 221.
— de l'amour, 201, 210, 234.
— Armance, 214.
— l'abbesse de Castro, 215.
— Mémoires d'un touriste, 222, 224, 233.
— Histoire de la peinture, 201.
— Rencontre avec Byron, 209.
— Sur la naissance de l'amour, 210.
— Pseudonymes, 206, 207.
**Beyle et Mérimée,** 233.
**Blanc,** Louis, 350, 358.
**Boileau,** 19, 99, 241, 279.
**Boccace,** 116.
**Bonald,** de, 189.
**Bocage,** 329.
**Bonneuil,** Mme de, 62.
**Borel Pétrus,** 14, 252, 273, 282, 370, 374 etc.
— Dina, 252, 376 etc.
— Rapsodies, 374 etc.
— Mme Putiphar, 376.
— Champavert, 376.
**Bossuet,** 38.
**Boulanger,** Louis, 14.
**Bourges,** Michel de, 124, 134.
**Bourget,** 212.
**Bowles,** 295.
**Bousingots,** 354 etc., 372.
**Breughel,** 59, 371.
**Brillat-Savarin,** Physiologie du goût, 159.
**Brizeux,** 56.
**Buffon,** le style c'est l'homme, 137.
**Buloz,** 101.
**Byron,** 53 etc., 80, 209, 271, 321, 384.
— Lara, 10, 54, 209.
— Don Juan, 54, 322.
— Childe Harold, 10, 54, 57, 74.
— Corsaire, 10.
— Influence sur les poètes français, 53 etc.
**Mademoiselle Byron** (Musset), 56.

## C.

**Cabanis,** 197.
**Calderon,** 249, 270.
**Callot,** Jac., 59, 267, 371.
**Canova,** 236.
**Carnot,** 197.
**Carrel,** Arm, 306, 309.
**Cavaignac Godefroy,** 355, 372.
**Cénacle,** 185, 297.
**Cenci,** Béatrice, 241.
**Cervantes,** Don Quichotte, 235.
**Chamfort,** 223.
**Charlet,** 28.
**Charles X,** 2.
**Chasles,** Ph., 330, 383.
**Chateaubriand,** 71, 122, 223, 246, 308, 316 etc. 371.
— Génie du christianisme, 71.
**Chénier,** André, 60 etc., 74, 84, 372, 384,
— Hermès, 65, 68.
— La jeune captive, 65.
— Le jeune malade, 70.

## C.

**Chénier,** M-Joseph 64, 66.
— Brutus et Cassius, 64.
**Chevalier,** M., 343, 350.
**Chopin,** 11, 127, 143.
**Cimarosa,** 209, 236.
**Claudien,** 278.
**Colomb,** 195, 196.
**Comte,** A., 343.
**Condillac,** 203.
**Constitutionnel,** (le), 309.
**Corday,** Ch., 65.
**Corneille,** 16, 25, 313.
— Cid, 25.
**le Corrège,** 209, 236.
**Courier,** P. L., 223, 230.
— Pamphlets, 230.
**Cousin,** Victor, 20, 299. 315.
**Cowper,** 295.
**Crabbe,** 295.
**Crébillon,** fils, 16, 283.
**Cuvier,** 180.

## D.

**Dante,** 175, 194, 241.
**Daru,** P., 196.
**Daunou,** 295.
**Daudet,** 269.
**David,** F., 10, 343.
— Le Désert. 10.
**David d'Angers,** 11, 14, 61, 373.
**Débats,** (Journal des), 95.
**Debureau,** 106.
**Delacroix,** 10, 11, 15, 74, 276.
— Massacre de Scio, 11, 75.
— L'évêque de Liège, 11.
— La liberté sur les barricades 11.
**Delaroche,** 10, 276, 324.
**Delavigne,** 276, 374.
**Desbordes-Valmore,** 383.
**Deschamp,** Antony 383.
**Deschamps-Emile,** 14.
**Desportes,** 293.
**Dévéria,** 15, 374.
**Diavolo,** Fra. 277.
**Donatello,** 268.
**Dondey,** Th., 282, 339, 378 etc.
**Dondey,** feu et flamme, 378 etc.
**Dorval,** Marie, 11, 71, 329.
**Dovalle,** Ch., 366.
— Le sylphe, 366.
— Le drame romantique.
**Dow Gérard,** 371.
**Duchesse d'Abrantès,** 168.
**Duchesse de Castres,** 168.
**Dudevant,** M., 122 etc.
**Dumas,** A., 108, 277, 278, 320, 325 etc, 382, 384.
— Henri III. et sa cour, 325.
— Napoléon Bonaparte, 326.
— Charles VII., 326.
— Un mariage sous Louis XV. 326.
— Gabrielle de Belle-Isle, 326.
— Antony, 11, 222, 326 etc., 338.
— Les 3 mousquetaires, 51.
**Dumas fils,** 271, 277.
**Duvergier de Hauranne,** 48, 57.
— du Romantique. 48.
**Duveyrier,** 350.

## E.

**l'Eclaireur de l'Indre,** 357.
**Ecole du bon sens,** 340, 384.
**Ecole „satanique“,** 251.
**Enfantin,** 306, 348 etc.
**Eugénie l'impératrice,** 14. 231, 261.

## F.

**Faguet,** 207, 222.
**Famille,** (la) de Saint-Simon, 306, 348, 350.
**Feuillet,** Oct., 229.
**Ferrière,** T.. 367.
**Flaubert,** 269, 271, 310.

## F.

**Fontanes,** 319.
**Fontaneys,** 366.
**Foucher,** Adèle, 79.
**Foucher,** Paul, 87.
**Fouinet,** 367.
**Fouqué,** 64.
**Fouquières,** Becq de., 70.
**Fouriérisme,** 350.
**Franklin,** 311.
**Freytag,** 51.

## G.

**Galloix,** Imbert, 367, 370.
— poésies posthumes. 370.
**Gautier,** 8, 14, 15, 44, 55, 98, 152 etc., 164, 179, 267 etc., 272 etc , 339, 342, 374, 377, 378, 384.
— Mlle de Maupin, 277, 283, 285.
— Les grotesques, 279.
— Poésies, 280.
— Emaux et Camées, 281.
— Les Jeunes-France, 282 etc.
— Fortunio, 284.
— Histoire du romantisme, 381.
— Capitaine Fracasse, 287.
— Tra los Montes, 289.
— les filles de Gautier, 283.
— le gilet rouge, 8, 274 etc.
**Génération** de 1830, 7 etc.
**Girardin,** Mme, 14, 137, 168, 289, 308, 335, 377, 383.
— Lettres parisiennes 308, 335,
**Globe,** (Le), 46, 47, 48, 54, 97, 293, 296, 348, 384.
**Gogol,** 44.
**Goncourt,**(les frères de), 269, 310.
**Gœthe,** 24, 56, 57, 73, 80, 150, 162, 177, 259, 281, 293, 317, 321, 332, 343, 384.
— Faust, 25, 56, 343.
— Le Tasse, 332.
— Wanderers Sturmlied, 90.
— Werther, 10, 56.
— Westöstl. Divan, 59, 73, 281.
— Correspond., avec un enfant 140.
— regard prophétique, 150.
**Gouy d'Arcy Mad,** 63.
**Grisi,** Ernesta, 283.
— Carlotta 283.
**Grote,** 240.
**Guizot,** 45, 97, 297, 323.
**Guttinger,** 367.

## H.

**Halévy,** 10.
**Hanska,** comtesse de, 157, 187.
**Haussonville,** 229, 231, 266.
**Haydn,** 201.
**Heine,** 6, 56, 59, 281, 306, 377.
— Buch der Lieder, 281.
**Helvétius,** 203.
**Herder,** 10.
**Hérodote,** 240, 241.
**Heyse,** 234.
**Hillebrand,** Karl, 293.
**Hoffmann,** 10, 22, 38, 44, 59, 271, 384.
**Holtei,** 332.
**Homère,** 53, 241.
**Hugo,** 13, 14, 15 etc., 46, 47, 48, 52 etc., 70, 72 etc., 97, 98, 155, 157, 176, 192, 222, 223, 225, 241, 268, 271, 273, 277, 280, 282, 285, 293, 321, 322, 327, 333, 336 etc., 348, 361 etc., 368, 370, 371, 374, 384.
— Angelo, 362.
— Les Burgraves, 337, etc., 380.
— Les chants du crépuscule, 72, 80, 84, 335.
— Contemplations, 82, 363.
— Cromwell, 19, 22, 23, 48, 277.
— Les drames, 333 etc.

## H.

**Hugo,** Feuilles d'automne, 79 etc., 361.
— Hernani, 11, 25 etc., 85, 241, 27', '74 etc., 374.
— Han d'Islande, 35.
— Histoire d'un crime, 225.
— Inez de Castro, 22, 241.
— Journal d'un révolutionnaire, 348, 358.
— Légende des siècles 21, 44, 147.
— Le roi s'amuse, 86, 334, 362.
— Lucrèce Borgia, 334.
— Marie Tudor, 22.
— Marion de Lorme, 21, 23, 86, 99.
**Hugo,** Notre-Dame de Paris, 52, 53.
— Ode à la colonne Vendôme, 30.
— Odes et ballades, 296.
— Orientales, 73, 74 etc., 97, 274, 277.
— Ruy Blas, 333, 334, 362.
— Satyre (le), 21.
**Hugo,** Mme, 14, 22, 27, 298, 307.
**Hugo et sa maison,** 87.
**Hugo,** contre la peine de mort, 362.
**Hugo et Musset,** 79.
**Hugo,** Eugène, 366.

## I.

**Ingemann,** 49, 332.

## J.

**Jacquemont,** 202, 248.
**Janin,** 184, 330, 339, 383.
— Hre de la littér., dramatique, 330.
**Jean Paul,** 25.
**Jehan du Seigneur,** 14.
**Jouffroy,** 299.
**Juillet,** (révolution de), 2, 28, 32, 97, 305, 371.
**Juste-Milieu,** 7 etc., 355, 383.

## K.

**Karr Alphonse,** 383.
**Kierkegaard,** 130, 215.

## L.

**Labenski,** 367.
**La Bruyère,** 47.
**Lacordaire,** 299.
**Lafayette,** 5, 202.
**Lakists,** 56, 297, 302.
**Lamarck,** 295.
**Lamartine,** 53 etc., 67, 69, 246, 252, 305, 313, 316, 321, 333, 350 etc., 364, 384.
— Childe Harold, 54, 57.
— Jocelyn, 299, 334, 351.
— La chute d'un ange, 44, 334, 351.
— Histoire des Girondins, 352.
— Méditations, 67.
**Lamennais,** 139, 299, 306, 344, 350, 356, 358 etc.
**Lamennais,** Essai sur l'indifférence, 358.
— Paroles d'un croyant, 359.
— Une voix de prison, 359.
— de l'avenir du peuple, 359.
— de l'esclavage mod., 359.
**Lasailly,** 152.
**Latouche,** Henri de, 66.
**Lavoisier,** 61.
**Lebrun,** 61.
**Leconte de Lisle,** 281, 292.
**Lecoulteux,** Mme Laurent, 65.
**Ledru-Rollin,** 358.
**Lemaître Fréd,** 11.
**Léonard de Vinci,** 108, 192.
**Léonidas,** 240.
**Léopardi,** 84, 321.

## L.

**Lerminier,** 106.
**Leroux,** 104, 306, 344, 348, 350, 352, 356.
**Lessing,** 19, 226, 287, 306.
— Laocoon, 226, 287.
— éducation du genre humain, 306.
**Liadières,** 58.
**Libri,** 230, 259.
**Ligne,** (Prince de), 137.
**Liszt,** 11, 134.
**Littré,** 314.
**Locale,** (couleur), 17 etc., 48.
**Loménie,** L. de, 226, 231.
**Lope de Véga** 25.
**Lovenjoul,** Ch. de, 156.
**Lucrèce,** 68.
**Ludovic de Brême,** 201, 209.
**Luther,** 312.

## M.

**Machiavel,** 216.
**de Maistre,** 189.
**Manzoni,** 48, 49, 201.
**Marivaux,** 99.
**Martial,** 278.
**Martignac,** 2 etc.
**Mathilde,** princesse 14, 309.
**Mercier,** 45.
**Mérimée,** 14, 15, 21, 38, 55, 225 etc., 322, 342, 377, 384.
— l'abbé Aubain, 262.
— les âmes du Purgatoire, 44.
— Arsène Guillot, 265.
— Lettres à une inconnue, 230, 236, 243.
— Carmen, 15, 245, 256 etc.
— Catherine de Médicis, 51.
— La Chambre bleue, 266.
— Chronique du temps de Charles IX., 50, 234, 255, 257, 267.
— Colomba, 15, 256 etc.
— Débuts d'un aventurier, 255.
— Deux héritages, 261.
— Double méprise, 237, 257.
— Enlévement de la redoute, 264.
— Episode de l'histoire de Russie, 254.
— Famille Carvajal, 247.
— Clara Gazul, (théâtre), 249, 250, 261.
— La Guzla, 259 etc.
— La Jacquerie, 254, 255.
— Lokis, 245, 251, 256.
— Maître Cornélius, 51.
**Mérimée,** Mateo Falcone, 225.
— Les mécontents, 261.
— Notes sur le midi de la France, 260.
— La partie de trictrac, 257.
— Don Pedro, 254.
— Portraits historiques et littéraires, 235,
— Tamango, 264
— Vase étrusque, 252, 262.
— Vénus d'Ille, 44, 245, 256.
— Vision de Charles XI., 44, 271.
**Mérimée et Gautier,** 267.
**Méry,** 14.
**Meyerbeer,** 11, 134.
— Robert le Diable, 11.
**Michaud général,** 197.
**Michel-Ange,** 192.
**Michelet,** 186.
**Mickiewicz,** 357, 359.
— Le livre des pélerins polonais, 359.
**Millevoye,** 71.
**Mirecourt,** E. de, 226.
**Molé,** comte, 308.
**Molière,** 16, 25, 159, 169, 254, 282, 313
— Précieuses ridicules, 254, 282, 262.
— Tartufe, 286.
**le Moniteur officiel,** 291, 309.
**Montaigne,** 25, 197.
**Montégut,** 138, 321.
**Montesquieu,** 15, 182, 197.
**Montijo,** 229.

## M.

**Mozart,** 108, 201.
**Müller-Strübing,** 145.
**Musset,** A de, 14, 55, 56, 87 etc., 98 etc., 108 etc., 134, 135, 222, 242, 270, 384.
— Bettine, 115.
— Contes d'Espagne, 242.
— Carmosine, 116, 117.
— Confessions d'un enfant du siècle, 91 etc., 112, 215.
— Barberine, 115.
— Rolla, 91 etc., 101.
— Lorenzaccio, 109 etc.
**Musset,** Le chandelier, 111.
— Un caprice, 114, 115.
— Les caprices de Marianne, 111.
— Emmeline, 112 etc.
— Frédéric et Bernerette, 112, 265.
— Le fils du Titien, 112 etc.
— Namouna,
— Paul, 106.
— l'Andalouse, 137.
— Dupuis et Cotonet,
**Musset à la cour,** 118, 119.
**Musset et G. Sand,** 94 etc.

## N.

**Napoléon,** Ier, 1, 6, 30, 33, 86, 167, 182, 193, 195, 196, 198, 201.
— mémoires, 35.
**Napoléon** III., 231, 309.
— Vie de César, 310.
**National,** (le), 306.
**Néraud,** Jules, 134.
**Nerval,** Gérard de, 37, 58, 59, 272, 383.
**Newton,** 68.
**Nisard,** 179, 314.
**Nodier,** Ch., 14, 33 etc, 48, 55, 59, 268, 320, 368, 371, 384.
**Nodier,** Le peintre de Salzbourg, 33.
— Les onomatopées, 33.
— Les antennes des insectes, 33.
— Trilby, 43.
— Jean Sbogar, 34 35.
— Thérèse Aubert, 35.
— Souvenirs de jeunesse, 35.
— Ines de las sierras, 39, 43.
— La fée aux miettes, 39 etc.
— Le roi de Bohême, 42.
**Novalis,** 59, 332, 379.

## O.

**Oehlenschläger,** 52, 73, 80 161, 332, 333, 337.
**O'Neddy—voir Dondey.**
**l'Organisateur,** 348.
**Orléans,** (Charles d') 297.

## P.

**Paludan,** Müller, 56.
**Parnassiens,** 292.
**Pascal,** 38, 47, 311 etc.
**Pasta Giuditta,** 202, 233.
**Pellissier,** 182.
**Péreire,** Isaac, 343.
**Pétrone,** 278.
**Poésie séraphique,** 252.
**Polignac,** 2, etc.
**Pons,** Sainte-Beuve et ses inconnues, 298.
**Ponsard,** Lucrèce, 338 etc., 380.
**Porro,** comte 201.
**Pouschkine,** 244, 256, 260, 278.
**Poyat,** 367.
**Préault,** 56.
**la Presse,** 291.
**le Producteur,** 348.
**Proudhon,** 294.
**Przezdzieska,** Lise, 252.

## Q.

**Quinet,** 44, 58, 381.
— Ahasvérus 44
**Quintilien,** 278.

## R.

**Rabelais,** 25, 147, 310.
**Rachel,** Elisa, 339 etc.
**Racine,** 11, 5, 16, 24, 46, 70, 99, 241, 260. 313, 339.
— Phèdre 70, 339.
— Athalie, 15.
**Récamier,** Mme, 306, 317.
**Régnier-Destourbet,** 366.
**Régnier,** Mathurin, 25, 99.
**Rembrandt,** 288, 371.
**Renan,** 310.
**Rétif de la Bretonne,** 61.
**Révolution de 1848,** 308, 368.
**Revue des Deux Mondes,** 101, 207, 229, 307, 354, 356.
**Revue indépendante,** 357.
**Riemer,** Goethe, 162.
**Rioult,** 279.
**Rohan,** abbé de, 358.
**Rollinat,** 135, 138.
**Romantique,** (école), 17 etc.
**Ronsard,** 17, 296, 297.
— édition de V. Hugo, 367.
**Rossini,** 236.
**Roucher,** 66.
**Rousseau,** 68, 122, 141, 146, 190, 213, 214, 246, 269, 304, 333.
— Emile, 305.
— Confessions, 246.
**Rückert,** 73.

## S.

**Sainte-Beuve,** 11, 14, 55, 56, 70, 87, 97, 105, 183, 234, 235, 242, 246, 287, 291, 292 etc., 371, 383.
— Tableau de la poésie française 296.
— Poésies de Joseph Delorme 297, 302.
— Consolations, 297, 299.
— Volupté, 297, 298, 299.
— Port-Royal, 298, 307 etc.
— le Livre d'amour, 298.
— Pensées d'août, 302 etc., 305.
— à Mme la comtesse de T., 302.
— Jean, maître d'école, 304.
— Chateaubriand et son groupe, 308.
— Les regrets, 309.
— Causeries du lundi, 313 etc.
— Nouveaux lundis, 313 etc
**Saint-Cyran,** 312. 318.
**Saint-Hilaire,** Geoffroy, 180.
**Saint-Pierre,** Bernardin de, 200.
**Saint-Simon,** 306, 341 etc.
— Lettres d'un habitant de Genève, 344.
**Saint-Simon,** Parabole, 345.
— Le nouveau christianisme, 347.
— Le Producteur, 348.
**Saint-Simon et Faust,** 343.
**Saint-Victor,** P. de, 292.
**Sales,** François de, 312.
**Salles,** Eusèbe, de, 366.
— Sakontala à Paris, 366.
**Salvator,** Rosa, 371.
**Sand,** George, 14, 21, 44, 55, 101 etc, 114, 120 etc., 147, 157, 165, 214, 222, 223, 237, 238, 313, 321, 352 etc., 372, 384.
— Lettres d'un voyageur, 14, 129, 134, 379.
— Le compagnon du tour de France, 108, 120, 354, 356.
— Consuelo, 127, 142.
— Dernier amour, 126.
— Elle et Lui, 126, 127, 135.
— La petite Fadette, 145.
— François le Champi, 145.
— Horace, 108, 131, 354, 356, 372.
— Jacques, 125, 126, 127, 131 etc,

## S.

**Sand,** Indiana, 105, 125 etc., 129, 131.
— Lélia, 16, 22, 125 etc., 353.
— Léone Léoni, 126.
— Lucrezia Floriani, 127, 142 etc.
— La mare au diable, 120, 145, 146.
— La marquise, 140, 141.
— Mauprat, 143, 237.
— Jean de la Roche, 237.
— Le secrétaire intime, 126.
— Simon, 134, 142.
— Valentine, 125, 129, 131.
— Valvèdre, 238.
**Sand George,** son mariage, 122.
— son divorce, 123.
— ses relations, 134.
— sa jeunesse, 122.
— et le saint-simonisme.
**Sandeau,** 142, 178, 226, 231.
**Shack Staffeld,** 71.
**Scheffer Ary,** 11.
**Schelling,** 350.
**Schiller,** 58, 64, 248, 256.
— Don Carlos, 58.
— Fiesco, 58.
— Pucelle d'Orléans, 58.
— Wallenstein, 58.
**Schlegel,** Fred., — Lucinde, 284.
**Schlegel,** A. G., 19, 45, 101, 297.
**Scott,** 10, 11, 38, 49 etc , 158, 271.
— Quentin Durward, 11, 50, 52.
**Scott,** Ivanhoë, 50.
— Waverley, 49.
— Influence en France, 49 etc.
**Scribe,** 276, 322, 374.
**Ségur,** 202.
**Sénac de Meilhan,** 318.
**Sénancour-Obermann,** 297.
**Shakespeare,** 19, 24, 25, 45 etc., 169, 183, 241, 324.
— Antoine et Cléopatre, 183.
— Macbeth, 19, 21, 46.
— Le roi Lear, 19, 169.
— Othello, 38.
— Songe d'une nuit d'été, 25.
**Shelley,** 56.
**Sieyès,** 248.
**Silvio Pellico,** 201.
**Sismondi,** 48.
**Sophocle** — Electre 258.
**Soumet** — Emilie, 49.
— Jeanne d'Arc, 58.
— Elisabeth de France, 58.
**Southey,** 251.
**Spinoza,** 146, 212.
— de affectibus, 212.
**Staël,** Mme de, 16, 69, 203, 223.
— Corinne, 16, 203, 223.
**Stendhal,** voir Beyle.
**Sue,** Eugène, 354.
**Swedenborg,** 44, 187.
**Swift,** 215.
**Swinburne,** 283.

## T.

**Taine,** 100, 271, 285.
— Graindorge, 271.
— sur Guizot, 271.
— sur Musset, 100.
**Talleyrand,** 294.
**Temps** (le), 309.
**Téniers,** 59.
**Théocrite,** 68, 71, 146.
**Thierry,** A., 343.
**Thiers,** 85, 97, 108, 323.
**Thorwaldsen,** 63.
**Tourguenef,** 113, 244.
**Tourneux,** M., 228
**Tieck,** L., 25, 59, 285.
**Tracy,** de, 194, 197, 201.

## V.

**Vacquerie,** 82, 383.
**Vauvenargues,** 313.
**Viardot,** Mme, 142
**Vigny,** A. de, 16, 50, 72 etc., 271, 316. 330 etc., 382, 384.
**Vigny,** Chatterton, 16, 330 etc., 344, 381.
— Cinq-Mars, 50, 51.
— Poésies, 72 etc.
— Stello, 16, 331, 381.

V.

**Villèle,** 2, 3.
**Villemain,** 45, 97, 319.
**Villon,** 278, 279.
**Vinet,** 307, 339.
**Vitet,** 14, 48, 254, 322 etc., 384.
— La ligue, 322.
— Les états d'Orléans, 323.
**Vitet,** Les barricades, 48, 323.
— Les états de Blois, 323 etc.
— La mort de Henri III, 323.
— Scènes historiques, 254.
**Voltaire,** 15, 16, 39, 47, 63, 68, 93, 186, 269, 310, 313, 362.
— Sémiramis, 39.

W.

**Werner,** Zach., Luther, 245.
**Wieland,** 66.
**Winckelmann,** 206.
**Wordsworth,** 295.

Y.

**Young,** Brigham, 348.

Z.

**Zola,** 130, 133, 135, 269.
— documents littéraires, 133.
**Zola,** romanciers natural. 269.

# Erratum.

Page VIII, ligne 4, **au lieu de:** révète, **lire:** révèle.
l. 18, **mettre une virgule après** lui.
l. 31, **au lieu de:** il semble, **lire:** ils semblent.
Page X, l. 19, **au lieu de:** Esajas, **lire:** Esaias.
Page XI, l. 4, **au lieu de:** 1885, **lire:** 1883.
l. 9, **après „Ludwig Holberg" ajouter:** puis.
l. 12, **au lieu de:** volume, **lire:** recueil.
Page XII, l. 30, **mettre une virgule après** oeuvre.
Page XIV, l. 31, **mettre une virgule après** légende.
Page XIX, l. 24, **au lieu de:** Caïns, **lire:** Caïn.
Page XX, l. 24, **au lieu de:** set, **lire:** ses.
l. 31, **au lieu de:** es, **lire:** et.
Page XXII, l. 36, **au lieu de:** rbellés, **lire:** rebellés.
Page XXIII, l. 9, **mettre une virgule après** Musset.
l. 31, **remplacer la virgule après** romancier **par un tiret.**
l. 36, **mettre une virgule après** Sainte-Beuve.
Page 11, l. 10, **au lieu de:** le massacre de Skios, **lire:** le massacre de Scio.
Page 25, l. 20, **au lieu de:** Molière Mathurin, Régnier **lire:** Molière, Mathurin Régnier.
Page 32, l. 24, **supprimer le point après** seulement.
Page 63, l. 24, **au lieu de:** apartiennent, **lire:** appartiennent.
Page 91, l. 4, **au lieu de:** debut, **lire:** début.
Page 97, l. 6, **au lieu de:** saints-simoniens, **lire:** saint-simoniens.
Page 207, l. 32, **au lieu de:** Revue de Deux Mondes, **lire:** Revue des Deux Mondes.
Page 209, l. 20, **au lieu de:** Corregio, **lire:** le Corrège.
Page 226, l. 18, **au lieu de:** Laocon, **lire:** Laocoon.
Page 295, l. 23, **au lieu de:** Dannou, **lire:** Daunou.

En vente à la même librairie:

Le

# Marquis de Sade

## Et Son Temps.

**Etudes relatives à l'histoire de la Civilisation et des Moeurs au 18me Siècle.**

Par le Docteur **Eugène Duehren**

Avec une Préface:

**L'idée de Sadisme et L'érotologie Scientifique**

(24 pages)

Par

OCTAVE UZANNE.

**Un fort volume. in-8° de 520 Pages. Broché en Parchemin Prix 10 Francs. — Relié en toile, Prix 12 Francs.**

Le Même:

**Edition de Luxe. Grand in-quarto.**

(20×29 centim.)

**Broché en Parchemin, Prix 25 Francs.**

Envoi franco contre mandat poste.

## En vente à la même librairie:

**Mémoires de Frédérique Sophie Wilhelmine, Margrave de Bareith, Soeur de Frédéric le Grand.** Ecrits de sa main. 2 vols. Troisième édition, ornée du portrait de la Margrave. 618 pages. Broché. Prix 8 francs. Relié 10 francs.

**Le Même: Edition de Luxe.** 2 vols. Imprimée en 50 exemplaires. Broché 20 Francs.

**Le Marquis de Sade et son Temps.** Etudes relatives à l'histoire de la civilisation et des moeurs du XVIIIe siècle. Par le Docteur Eugen Duehren. Avec une préface par Octave Uzanne. gr. in-8° XXVIII et 501 pages. Broché en parchemin 10 francs. Relié 12 francs.

**Le Même: Edition de Luxe.** Grand in-quarto. Brochée en parchemin. Prix 25 francs. Tirage à 100 exemplaires numérotés.

**Les Soldats de la République Française et de l'Empire.** 50 Dessins coloriés. Par Hippolyte Bellangé. En Carton. Prix 18 francs. Epuisé.

**Nos Soldats du Siècle. 1789 à 1889.** Par Caran d'Ache. 48 planches avec plus de 150 costumes militaires, coloriés. Richement relié. Paris, Plon. Au lieu de 10 francs net 6 francs.

„Cet Album est une revue artistique en même temps qu'une revue militaire. C'est l'histoire pittoresque des costumes de l'armée française depuis un siècle."

**Les Soldats de Frédéric le Grand.** Par Adolph Menzel (le celèbre peintre allemand). 31 dessins coloriés. En Carton. Prix 18 francs. Epuisé.

Imprimerie Ferdinand Heyl, Egeln.

IMPRIMÉ en Allemagne